

欧罗巴思想译丛
Ou Luo Ba Si Xiang Yicong

荒诞派戏剧

[英] 马丁·艾斯林 著
华明 译

河北教育出版社



OuZuoBa SiXiang Yicong



本书分析产生并且流行于五十年代的以贝克特、尤涅斯库、阿达莫夫和热奈为代表的一派西方戏剧，书名《荒诞派戏剧》随后

称

图书在版编目（CIP）数据

荒诞派戏剧/（英）艾斯林著；华明译. 一石家庄：河北教育出版社，2003.8
（欧罗巴思想译丛. 第1辑）
ISBN 7-5434-5175-1

Ⅰ. 荒…　Ⅱ. ①艾…　②华…　Ⅲ. 荒诞戏剧一戏剧流派一研究　Ⅳ. J809.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2003）第022861号

丛书名　欧罗巴思想译丛
书　名　荒诞派戏剧
作　者　（英）马丁·艾斯林　著　华　明　译
责任编辑　许　诺
装帧设计　张志伟　张克瑶

出版发行　河北教育出版社
（石家庄市友谊北大街330号）
印　刷　山东新华印刷厂德州厂
开　本　787×1092　1/16
印　张　20.5
字　数　315千字
版　次　2003年9月第1版
印　次　2003年9月第1次印刷
书　号　ISBN 7-5434-5175-1/I·868
定　价　30.80元

荒诞派戏剧的启示

因为荒诞派戏剧是荒诞的，所以它也是多义的。在马丁·艾斯林的这本书中，对于荒诞派戏剧的种种涵义进行了详尽的讨论。但是在我看来，荒诞派戏剧所揭示的根本性问题是认识论问题，具体地说，就是人类理性的认识能力问题。

在荒诞派戏剧中，人或是淹没在物中，或是受他人支配，或是失去了自我，或是与世界隔绝，总之人处于困境之中，失去了生存意义，这就是荒诞。用尤涅斯库的话说，他的作品反映的是一个"完美的社会……在那里，一切社会问题都被解决了"。是的，在荒诞派戏剧中，一般都不讨论具体的政治、经济、阶级、种族、宗教、文化、爱情、性别、婚姻、家庭等问题，即使涉及这些问题，如在阿达莫夫、热奈等人的作品中，或是作为象征，或是进行抽象，借以创造出人物所处的尴尬环境，并非解释了人物命运的社会原因。这个"完美的社会"，是对于当今西方发达社会的隐喻。物质财富极大丰富，社会矛盾日趋钝化，然而，难以理解的是，人的生活似乎并不幸福，而且十分难受（在这里我宁愿用"难受"一词，而不用"痛苦"，或者用萨特的话说，"恶心"）。更加重要的是，人类不知道原因何在！

过去，西方人类通过理性这一天赋，揭示矛盾进而解决矛盾获得进步。今天，西方人类已经获得巨大成就，科学进步，生产发达，政治相对民主，社会相当自由，固有矛盾或是已经解决，或是正在解决，因此有的学者宣称，历史已经终结。但是，人们仍然精神迷惘，不知所措，十分难受。现在西方人类不知道问题出在何处，当然也就无法解决，因此失去了前进的方向。在从古希腊到现代主义的西方艺术中，作品或表现理想，或揭示矛盾，而在荒诞派戏剧中，既没有理想，也没有矛盾，有的只

是一种思想情绪，一种精神状态。这是西方人类认识的局限，是理性主义观念的局限，荒诞派戏剧，就是对于这种理性主义认识能力的深刻质疑。

在西方历史上，理性主义并不是第一次受到这种挑战。在古代希腊，虽然也有其他思想流派，但是理性主义居于支配地位，并且在古代罗马得到进一步加强。但是到了罗马帝国中期，出现了基督教，尽管受到统治者的压制甚至迫害，基督教仍然顽强地生存并且壮大起来，最后，竟然成为了罗马帝国的国教。应该说古代希腊罗马的理性主义传统不可谓是不强，成就不可谓是不大，但是，它竟然被发源于弱小民族、流行于下层阶级的一种宗教所战胜，个中原因，值得深思。尽管基督教战胜理性主义进而取其地位而代之的原因是复杂的，但是可以确认的是，虽然理性能够带来巨大的物质利益与广泛的社会成就，但是理性不是万能的，在人类的生活中，还有一个部分，主要是个人精神生活领域，它是理性所不能填补的。无论对于基督教本身做出何种评价，无疑它满足了人的某种精神需要。

文艺复兴以后，基督教受到了挑战，理性主义抬头，基督教衰落，以至于尼采宣布，"上帝死了。"这意味着，宗教学说难以继续主宰西方人类生活。但是时至今日，理性主义的无上地位又一次面临挑战，在二十世纪的文学艺术中，许多作家作品都有某种对于宗教的情感怀念甚至精神求助。甚至在贝克特近乎虚无主义的《等待戈多》中，也能看见某种基督教的影子，在关于这部戏剧的众多论述中，戈多就是上帝、等待戈多就是等待上帝是一种最主要的解释。但是，上帝好像和人一样，死去就不会再复活，因此，就西方社会的整体来说，返回基督教已经不可能了。那么，上帝死了，理性主义也受到质疑，人类如何是好？

当然，在社会生活中，理性主义并没有真的已经衰落，像基督教那样。在人类物质生产与社会生活许多领域中，理性主义仍然是强有力和决定性的。但是，它在不断解决人与自然和人际之间各种外部问题的同时，却对个人内心精神生活的问题，特别是人生意义的问题无能为力。而人生意义的问题，则是人能否幸福的关键。

如果理性无法解决这些问题，那么看来只能诉诸信仰。应该特别说明的是，信仰并不等于宗教，宗教只是信仰的一种，而且是比较原始的一种。今天人类的信仰应该是精神追求，这是摆脱物质重负的惟一

出路。生存的意义究竟是什么？何谓幸福？从古至今，总体上说，人类被生存压迫着，只能沿着自然法则规定的方向前进，在人类的生存斗争中，理性主义是人类最重要的工具。历史已经到达这样一个时刻，即人类应该开始思考，是否应该摆脱生存环境的束缚，自己选择生活道路。按照自己关于幸福的意愿，重新塑造自己的价值观念。盲目的追求只能带来痛苦，自觉的逍遥才能带来快乐。最高的境界不是主体对于客体的征服，而是主体与客体的和谐。这个客体既包括自然世界，也包括人类社会。

这样一种思想是否与发展的现代世界相矛盾呢？回答是不矛盾。可以换一种角度看，应该认识到，发展的现代世界与逍遥的人生哲学不仅不是矛盾的，而且是相互依存的。逍遥的人生哲学为现代世界的发展提供了社会环境——一个没有纷争、没有邪恶的人类，将如何适于世界的发展啊。而发展的现代世界为逍遥的人生哲学提供了现实基础，一个富裕、自由的世界将如何适于逍遥的人生啊。特别重要的是，没有逍遥的人生观，人们就不可能幸福。如果欲壑难填，个人永远苦恼，如果一味索取，人类必然争斗。因此，荒诞派戏剧所表达的困惑，其实是通向人类顿悟之前的沉思。从这个角度来理解荒诞派戏剧，就可以正确评价荒诞派戏剧的意义了。

马丁·艾斯林在本书中提到了禅宗、道家等东方宗教中的顿悟，但是他更多地是从美学的角度来看待它们。以道家为代表的中国思想（注意，是道家而不是道教），是中国古代智慧的精华。马丁·艾斯林模糊地感觉到了东方哲学的认识论方面的意义，但是作为西方学人，他既无法完全理解，更不可能充分评价。道家思想正是上述逍遥人生观的集大成者，当然一种理想的逍遥的人生观还应该包含儒家、佛家、基督教以及许多古代和现代思想流派的精华，如仁义、普渡、博爱等观念。总的来说，这种思想是天人合一的、抱朴守真的、克制隐忍的、重生养性的、平等博爱的。

马丁·艾斯林尽管赞赏东方哲学，但是他永远不会身体力行。中国人正在全面接受西方的几乎一切东西，或是大势所趋，或是确有必要，但是，在一个领域里，中国传统不可取代。那就是个人精神生活领域，这不是因为这种传统是中国的，而是因为它是最好的，至少对于中国人来说。如果我们不在这个领域坚持中国传统，那么当我们像西方

人一样面对这个世界的时候，就很可能像荒诞派戏剧中的人物一样，坠入虚无之中，我们就会“恶心”。现在我们正在自觉或者不自觉地选择“恶心”，因此我们“恶心”。

当然，在现如今，坚持中国传统文化这样一种理想不但难以实现，而且甚至难以被理解，但是，理想就是理想，理想从来就不是轻易能够实现的，它需要人类的巨大努力。而《荒诞派戏剧》这本全译本的出版，也是这种努力的组成部分。

华明

2002年12月6日于南京望江楼

目　录

前　言

这是一本关于这样一种当代戏剧发展的书，这种戏剧是和塞缪尔·贝克特、欧仁·尤涅斯库、阿尔蒂尔·阿达莫夫、让·热奈这些名字，以及法国、英国、意大利、西班牙、德国、美国和其他地方的某些先锋派作家联系在一起的。

论述戏剧问题的著作往往是短命的；在大多数书店里，摆着明星演员自传和上年热门剧作选集的书架无人问津。如果不是确信本书论题具有超越戏剧文学多少有些局限范围的重要性的话，那么我绝不会写这本书。因为戏剧尽管由于大众传媒的兴起而明显失色，但是它仍然具有巨大的和日益增长的意义——而这正是因为电影和电视的传播。这些大众传媒过于笨拙庞大和代价高昂，难以进行大量试验和创新。因此，无论戏剧及其观众的局限性有多么大，但正是在鲜活的舞台上，大众传媒的演员和剧作家受到训练，获得经验，大众传媒的题材得到检验。今天的先锋派戏剧很可能对明天的大众传媒具有主要影响。反过来，大众传媒又塑造了整个西方世界人们的许多思想和感情。

因此，本书中讨论的这种戏剧绝非仅仅涉及知识分子的某个狭小圈子。它可能提供一种新的语言、新的观念、新的方法，以及一种新的富有活力的哲学，在不远的将来改造全体公众的思想和感情的模式。

此外，因为这种戏剧现在仍然受到某些批评家的误解，所以，我相 15
信，对于这种戏剧的理解也将有助于领悟其他领域的当代思想倾向，或者至少表明这样一种新的戏剧程式如何反映了过去半个世纪里科学、心理学和哲学中所发生的变化。与无实体的诗歌和抽象绘画相比，戏剧和大众传媒相似，更是一种基础广泛的艺术，它是集体合作的产物，是变化中的深层思想潮流首先触及公众的交接之点。某些评论提出这

样一个事实，即荒诞派戏剧代表了1920年代以来那种奥秘难懂的文学（乔伊斯、超现实主义、卡夫卡）或者上世纪头十年绘画（立体派、抽象派绘画）中出现的潮流。这当然是对的。但是直到这些潮流有时间进入更多人的意识中的时候，戏剧才能够把这些创新呈现到更多的观众面前。正如本书希望表明的那样，戏剧能够对这种新型艺术做出自己的独创性贡献。

本书旨在对所谓"荒诞派戏剧"的这一通称进行定义；提出它的某些代表作家的作品，对他们的某些最重要的戏剧作品的意义和倾向进行分析和阐释；介绍以相同或者类似模式写作的一些次要作家；说明有时被斥责为不惜一切代价猎奇的这种思潮，其实结合了一些非常古老和备受尊重的文学和戏剧模式；最后，解释它作为西方人的现代处境的表达——最具有代表性的表达之一——的意义。

有人说批评家企图理解的东西，他一定深爱过，即使只是一阵子，这话很对。本书就是从这样一位批评家的观点来写的，他从观看和阅读荒诞派剧作家的作品获得了某些难忘的体验，他确信作为一种思潮
16 荒诞派戏剧是重要和有意义的，它已经创造了我们时代的某些最高戏剧成就。另一方面，如果这里对这种戏剧的关注给人这样一种印象，即作者只偏爱这种戏剧，不能享受任何其他类型的戏剧，那么这是因为作者有意将本书限于一个主题。从我这位批评家的观点看，这一新颖的、独创性的、有价值的戏剧样式的兴起，肯定并未抹杀过去的一切，或者否定过去、现在和未来其他戏剧形式的重要剧作家的作品。

在写这本书时，我得到了书中所讨论的某些作者的帮助。我和这些剧作家的会见是令人喜悦的经历，这些体验本身就是对我这本书的写作的很好奖励。我为他们的友善深深感动，我向他们表示诚挚的谢意，特别是塞缪尔·贝克特先生、阿尔蒂尔·阿达莫夫先生、欧仁·尤涅斯库夫妇、费尔南多·阿拉贝尔先生、曼奴埃尔·德·佩德罗洛先生、诺曼·弗雷德里克·辛普森先生，以及哈罗德·品特先生。

我也极大地受惠于埃里克·本特利先生，对于戏剧，他将学术与热情结合起来，没有他的参与和帮助，本书不可能写出。我要感谢赫伯特·布劳博士、爱德华·戈德伯格先生、克里斯托弗·霍尔姆先生、F. M. 罗达先生；以及大卫·图塔耶夫先生，他提请我注意那些应该进入本书视野的作家和剧作，并且借给我有价值的书籍和手稿。我还要感

谢康尼·马特里尼·里科诺女士、查尔斯·里科诺先生、马格里·韦塞斯小姐、大卫·钱德勒先生、塞西利亚·吉利女士，以及罗宾·司各特先生，帮助我获得有价值的素材和资料，感谢南西·特威斯特小姐、格兰特和卡特勒两位先生，帮助我进行编目。

我的妻子给予我建设性的批评和鼓励等巨大帮助。

马丁·艾斯林

1961 年 3 月于伦敦 17

导论　荒诞派之荒诞性

1957 年 11 月 19 日，一群心怀疑虑的演员正在准备出场面对观众。他们是旧金山演员工作室的成员。观众是圣昆丁监狱的 1400 名囚犯。自从萨拉·伯恩哈特 1913 年在圣昆丁演出之后，那里还没有演出过戏剧。现在，四十四年之后，将要演出塞缪尔·贝克特的《等待戈多》，之所以选择该剧，很可能是因为其中没有妇女。

难怪演员们和导演赫伯特·布劳感到担忧。他们如何把这样一出高度含糊、诉诸理性、曾在西欧许多成熟观众中几乎引起骚乱的戏剧，带到世界上最粗野的一群观众面前呢？赫伯特·布劳决定让圣昆丁监狱的这些观众对即将上演的这部戏剧有所准备。他登上舞台，向黑暗的北餐厅里满满的一群观众讲话——囚犯们点烟之后把火柴头摇灭，场内是一片闪亮火柴头的海洋。布劳把这部戏剧比做一曲爵士乐，"你得仔细听，才能发现里面有什么"。同样，他希望，在《等待戈多》里，对于每个观众，都有某种含义，某种个人意义。

大幕拉开。戏剧开始。曾经使得巴黎、伦敦和纽约的成熟观众大惑不解的东西却立刻被这群囚犯观众理解了。正如监狱报纸《圣昆丁新闻》专栏文章《首演之夜》的作者所写的：

"三个肌肉发达的家伙，膀大腰圆……体重加起来有 642 磅，他们靠在过道墙上，等着姑娘和逗乐的事出场。这些东西没有出现，这时他们压低了声音发火，嘀咕着商量了一阵，决定等饭厅灯光暗下来就逃。他们犯了个错误。他们听了看了有两分钟之久——结果留下来不走了。直到剧终。全都震撼……"

或者按照该报要闻作者在标题《旧金山剧团让圣昆丁监狱的观众等待戈多》下的报道：

“从罗宾·瓦格纳耐人寻味的地狱般的布景打上灯光开始，直到最后两个东摸西找的流浪汉犹豫不决地开始徒劳无益然而又满怀希望的握手，旧金山剧团把观众牢牢地抓在手中。……那些认为第一次在这里演戏本来应该上演争议较少的作品的人，在塞缪尔·贝克特这部作品上演之后的短短五分钟之后，心中悬着的石头就落了地。”

《旧金山记事报》的一位记者也在场，他注意到犯人们在理解此剧方面没有困难。一个犯人告诉他，“戈多就是社会。”另外一个说，“他是外面的世界。”据报道监狱里的一个教师说，“他们知道等待意味着什么……他们知道如果戈多最终来了，他也只能令人失望。”这家监狱报纸的社论表明，这些作者是如何清楚地理解了该剧的含义的：

“它是一种表达，为了避免一切人为失误它是象征性的，作者希望每位观众得出他自己的结论，做出他自己的错误判断。它不提出任何有针对性的问题，它不把任何戏剧化的道德观念强加给观众，它不怀有任何特别的希望……我们仍在等待戈多，还将继续等待。当布景变得越来越单调，情节变得越来越缓慢的时候，我们开始相互谩骂，赌咒永
20 远分手——但是，却没有地方可去！”

据说戈多本人以及台词特点和剧中人物，从此成为了圣昆丁监狱个人语言的永久组成部分，一个体制性的神话。

为什么以为是深奥难懂的一出先锋派戏剧，却对一群囚犯观众产生了如此直接如此深刻的影响呢？是因为它使他们面对了与他们自己相似的处境吗？也许。或者是因为他们是太幼稚的，来看戏时不带任何先入之见和预先期待，因此他们避免了许多成名批评家犯下的错误，即责备该剧缺乏情节、发展、性格塑造、悬念，或者说是普通常识。当然，人们不能怀疑圣昆丁监狱的犯人在智力上假充内行，《等待戈多》的很多观众常常受到这种指责；人们不能怀疑他们假装喜欢一出他们根本就不理解的戏剧，只是为了假装懂了。

《等待戈多》在圣昆丁监狱得到的接受，以及尤涅斯库、阿达莫夫、品特和其他人的作品受到的广泛赞誉证明，尽管这些戏剧如此经常地被人当做胡言乱语或者神秘莫测而轻蔑地加以抛弃，但是它们确实说出什么并且能够被人理解。批评家和戏剧评论家对这类戏剧的不理解，这些戏剧已经造成的并且还在增加的困惑，大部分来自这样一个事

实，即它们是一种新的还在发展中的舞台程式的组成部分，这种舞台程式还没有被广泛理解，甚至还没有被加以界定。以这种新程式写成的剧作，如果在按照另外的标准和尺度加以衡量的时候，就不可避免地被视为荒谬和狂妄的招摇撞骗。如果一出好戏必须有个精心结构的故事，那么这些剧作没有故事或者情节可言；如果一出好戏应该按照性格塑造和动机描写的精妙来判断，那么这些剧作时常没有鲜明的人物，呈 21
现给观众的只有一些几乎是机械性的木偶；如果一出好戏必须有一个充分阐释的主题，做出明确的展示和最终的解决，那么这些剧作既没有开端也没有结尾；如果一出好戏必须是自然的一面镜子，以优雅细致的笔触描绘时代的风尚和特点，那么这些剧作时常似乎只是梦境和噩梦的反映；如果一出好戏依赖于妙趣横生的应答和一针见血的对话，那么这些剧作时常只有不合逻辑的唠唠叨叨。

但是，我们在这里论及的剧作，追求的目的与传统戏剧大相径庭，因此使用的方法也迥然不同。它们只能按照荒诞派戏剧的标准进行判断，而这些标准正是本书旨在加以界定和说明的。

然而，必须强调的是，其作品在这里加以讨论的那些剧作家并未形成任何自称的或者自觉的流派或者运动。相反，这些作家中的每个人都是这样一些个人，他自认为是孤独的局外人，封闭孤立在他自己的个人世界里。每个人都在主题和形式上有自己个人的方式；有他自己的根基、来源和背景。如果说他们也有许多明显的不由自主的共同之处的话，那是因为他们的作品非常敏感地折射和反映了西方世界中他们的许多同时代人的关注、焦虑、情感和思想。

这并不是说他们的作品是大众态度的代表。假定任何时代都表现为一种同质模式，这就过于简单化了。我们这个时代与其他时代相比，更多的是一个变迁的时代，它展现出一种令人迷惑的多层景象：中世纪的信仰仍然存在，上面叠加着十八世纪的理性主义和十九世纪的马克思主义，又受到史前宗教狂热和原始部族迷信的突然性火山喷发般的震撼。时代文化模式的这些成分中的每一种都找到了自己的艺术表达。然而，荒诞派戏剧可以被看做是我们这个时代真正最具有代表性 22
的态度的反映。

这种态度的标志就是，它意识到过去时代的确定事物和不可动摇的基本假定已经被扫荡，这些东西受到检验，并且被发现是有欠缺的，

它们名声扫地，是廉价和有点幼稚的幻觉。直到二次大战结束之前，宗教信仰衰落的现实一直被关于进步、民族主义和各种各样极权主义谬论的替代性宗教信仰掩盖着。而这一切都被战争粉碎了。到了1942年，阿尔贝·加缪平静地提问道，既然生活已经丧失了一切意义，那么人为什么还不自杀以寻求解脱呢。在我们时代伟大的、开创性的内心探索作品《西西弗斯的神话》中，加缪试图诊断在一个信仰破灭的世界上人的处境：

"一个可以用说理来解释的世界，无论多么不完善，总是一个熟悉的世界。但是在一个突然失去了幻想和光明的宇宙中，人感到自己是一个陌生人。他是一个无法救助的被放逐者，因为他被剥夺了对家园的记忆，也失去了对出现乐土的希望。人与他的生活、演员与他的背景的分离，真正构成了一种荒诞之感。"

"荒诞"原来在音乐语境中意味着"失去和谐"。因此它的词典定义为"与理智或者适宜不和；不一致、不合理、不合逻辑"。在通常用法上，"荒诞"可能仅仅意味着"荒唐"，但这不是加缪使用该词的意义，也不是当我们说到荒诞派戏剧时使用该词的意义。在一篇论卡夫卡的文章中，尤涅斯库就他对该词的理解做出如下定义："荒诞是缺乏目的……切断了他的宗教的、形而上的、超验的根基，人迷失了，他的一切行为都变得无意义、荒诞、没有用处。"

23 对于人的状态的荒诞性带来的这种形而上的痛苦之感，广义上说，就是贝克特、阿达莫夫、尤涅斯库、热奈和本书中讨论的其他作家的剧作的主题。但是界定这里称之为荒诞派戏剧的还不仅是题材。一种类似的生活没有意义，理想、纯洁和目标无可挽回地贬值的感觉，也是像吉洛杜、阿努依、萨拉克鲁、萨特和加缪本人这些戏剧家很多作品的主题。然而，这些作家在一个重要的方面与荒诞派戏剧家不同：他们以高度明晰和合乎逻辑地进行说理的形式表现他们对人的状态的无理性之感，而荒诞派戏剧则力图通过公开抛弃合理的方法和推理的思维，来表达它对人的状态的无意义和理性方法的不适用之感。当萨特或者加缪以旧的程式表达新的内容的时候，荒诞派戏剧更进一步，试图获得其基本假设与表达基本假设的形式之间的统一。在某种意义上，从艺术上而不是从哲学上说，萨特和加缪的戏剧，作为萨特和加缪的哲学的表达，是不如荒诞派戏剧适当的。

如果加缪争辩说在我们这个理想破灭的时代里世界不再具有意义，那么他这样做，用的是结构巧妙和文字精当的戏剧，用的是十八世纪道德家那种优雅的理性主义的和论证的文体。如果萨特争辩说存在先于本质，人的个性可以归结为在任何时刻重新选择自我的纯粹潜力和自由，那么他用的是以刻画精美的人物为基础的戏剧，这些人物保持前后一致，因此反映了这样一种旧的准则，即人拥有一种永恒不变的核心本质——事实上是指一个不朽的灵魂。另外，萨特和加缪的深刻探讨言辞优美，论辩有力，含蓄地表达了一种不言而喻的信念，即逻辑话 24
语可以提供行之有效的解决办法，语言分析能够带来基本概念的揭示——一种柏拉图式的观念。

这是一个内在矛盾，荒诞派戏剧家试图通过本能和直觉而不是有意识的努力加以克服和解决。荒诞派戏剧不再争辩人类状态的荒诞性；它仅仅是呈现它的存在——也就是说，以具体的舞台形象加以呈现。这就是哲学家和诗人的方法之间的区别；举个其他领域的例子，就是托马斯·阿奎那斯或者斯宾诺莎著作中关于神的理念和基督徒圣约翰或者埃克哈特修士著作中关于神的直觉的区别——即理论与体验的区别。

正是这种争取题材与表达题材的形式之间的完美结合的努力，将荒诞派戏剧与存在主义戏剧区分开来。荒诞派戏剧还必须与当代法国戏剧中另外一种重要和平行的潮流区分开来，后者也同样专注于人的状态的荒诞性和不确定性：即“诗意先锋派”，主要有米歇尔·德·盖尔德罗德、雅克·奥迪贝尔蒂、乔治·内弗以及年轻一代中的乔治·谢阿代、亨利·皮歇特和让·沃蒂埃这些剧作家，他们只是其中最重要的几位。这里明确画线十分困难，因为二者大量重叠。“诗意先锋派”也像荒诞派戏剧一样依赖于幻想与梦境；它也无视诸如每个人物应该完整一致或者要有情节等传统原则。然而从根本上说，“诗意先锋派”表现一种完全不同的情调；它更加抒情，很少狂暴和怪诞。更重要的是它对语言的不同态度：“诗意先锋派”更大程度上依赖于有意识的“诗意”的话语；它追求的实际上是诗的戏剧，其形象由语言联系的丰富之网构成。 25

另一方面，荒诞派戏剧倾向于彻底地贬低语言，倾向于以舞台本身的具体和客观化的形象创造一种诗。语言本身在这一概念中仍然起着

重要作用，但是在舞台上发生的事情优于人物说出的词语，有时甚至与其矛盾。例如在尤涅斯库的《椅子》中，这部强有力诗剧的诗的内容不在于被说出的那些陈词滥调，而在于它们是对一堆不断增加的椅子说出的。

因此，荒诞派戏剧是我们时代"反文学"运动的一个组成部分，这个运动在抽象绘画中得到了表达，它抛弃图画中的"文学"要素；它也表现在法国的"新小说"中，它依赖于对客观事物的描述，摒弃移情和拟人化的方法。像所有这些运动和在所有艺术中那些创造新的表达形式的努力一样，荒诞派戏剧以巴黎为中心绝非偶然。

这并不意味着说荒诞派戏剧在本质上是法国的。它广泛植根于西方古代传统，除了法国之外，在英国、西班牙、意大利、德国、瑞士、东欧和美国都有代表人物。此外，它的那些生活在巴黎并且以法语写作的主要作家本人却都不是法国人。

作为现代运动的发源地，巴黎与其说是法国的中心不如说是国际的中心：她像一块磁石，吸引着世界各国的艺术家，他们前来寻求创作的自由，来过非正统的生活，而不必顾忌他们的邻居是否感到震惊。这就是巴黎作为全世界个人主义者首都的秘密：在这儿，在这个充满咖啡馆和小旅店的世界里，可以随心所欲和不受打扰地生活。

这就是为什么像阿波利奈尔这样一个出身不明的世界主义者、毕
26 加索或者朱安·格里斯这样的西班牙人、康定斯基和夏加尔这样的俄国人、查拉和布朗库西这样的罗马尼亚人、格特鲁德·斯泰因、海明威和爱德华·埃斯特林·肯明斯这样的美国人、乔伊斯这样的爱尔兰人，以及来自世界四面八方的许多其他人能够会聚巴黎、形成现代文学艺术运动的原因。荒诞派戏剧出自于同一传统，并从同一根基得到营养。爱尔兰人塞缪尔·贝克特、罗马尼亚人欧仁·尤涅斯库、亚美尼亚裔俄国人阿尔蒂尔·阿达莫夫，不仅在巴黎找到了允许他们进行自由试验的环境，也在那儿找到了使他们的剧作得以上演的机会。

在巴黎的小剧场排练和演出的标准常常被批评为马马虎虎和随随便便的，有时的确如此；但实际情况是，在世界上任何其他地方都无法找到这么多戏剧界一流人才，他们富于聪明才智和进取精神，足以胜任新剧作家的试验性作品，并帮助他们获得舞台技巧的秘诀——从吕涅一波、科波和杜兰到让一路易·巴洛、让·维拉尔、罗歇·布兰、尼古

拉·巴塔耶、雅克·莫克莱尔、西尔万·多姆和让一玛丽·塞罗，以及许多其他人，他们的名字是与当代戏剧中许多最佳作品的出现紧密相连的。

同样重要的是，巴黎还有大批修养很高的戏剧观众，他们接受能力强，善于思考，能够并且渴望吸收新的观念。这并不意味着说荒诞派戏剧某些惊世骇俗作品的首演没有引起任何敌意，或者只能演给空荡荡的剧场。关键在于，这些尴尬也是热情关怀和兴趣的表达，甚至空荡荡的剧场也有少数热心观众，他们能够大声和有力地明确称赞他们所目睹的原创性试验作品的优点。

然而，尽管存在这些植根于巴黎富于生命力文化的良好环境，但是
荒诞派戏剧在短时间内取得的成功，仍然是这一惊人现象的最惊人的 27
方面。如此奇特和令人困惑的戏剧，它如此明确地抛弃了佳构剧种种传统的引人入胜之处，在不到十年中登上了从芬兰到日本、从挪威到阿根廷的世界舞台，它们还激发了同一程式的大量作品，这一切本身就是对荒诞派戏剧重要性的强有力的实际检验。

对作为文学、作为舞台技巧、作为时代思想的表现的这一现象的研究，必须从对这些作品本身的考察开始。只有这样，才能看出它们是一种古老传统的组成部分，虽然这种传统有时已经湮没，但是可以追溯到古代。只有把今天的运动置于它的历史语境之中，才能对它的意义进行评估，肯定它的重要性以及它在当代思想体系中所扮演的角色。

受到公认程式限制的公众倾向于通过一种批评标准、预先期待和参照事项的过滤器，来接受艺术体验的影响，这是对这种程式的趣味和感知能力进行培养的自然结果。这种价值观念的体系本身是极为有效的，但是当它面对一种全新的革命性程式时，它只能产生令人困惑的结果——这是发生在已被毋庸置疑地接受的印象和另外一种批评标准之间的战争，这种批评标准则完全排除产生这类印象的可能性。因此，以新程式写成的作品总是造成巨大的挫折与愤慨之感。本书的目的正是提供一种参照体系，它将在荒诞派戏剧本身的程式内解说荒诞派戏剧的作品，这样，这些作品的意义和力量将呈现在读者面前，就像《等待戈
多》对于圣昆丁监狱的犯人那样。 28

第一章　塞缪尔·贝克特
——寻找自我

在塞缪尔·贝克特早期的小说《墨菲》里，同名主人公在他的临终遗嘱中嘱咐他的继承人和遗嘱执行人把他的骨灰放入一个纸袋，带到“都柏林阿贝街阿贝剧院……走进伟大善良的切斯特费尔德勋爵所谓的必要之屋，他们曾在那里度过了最快乐的时光，放在人走下乐池时的右边一侧……在演出期间如果可能的话，那里的链条会被拉上来放在上面。”这是体现反戏剧真正的不切题精神的象征性的一幕，但也揭示了《等待戈多》的作者是从何处接受了他所反对的那种戏剧给予他的最初印象，他在拒绝他所谓的“现实主义艺术的怪诞谬误——‘文句表达拙劣而且肤浅，’以及注释文学的粗制滥造的平庸”时所反对的就是这种戏剧。

塞缪尔·贝克特 1906 年生于都柏林，他是一个建筑估算师的儿子。像肖伯纳、王尔德和叶芝一样，他出身于爱尔兰中产阶级新教徒家庭，虽然后来抛弃了信仰，按照他自己的说法，差点儿给培养成为一个“贵格会教徒”。这就使人想到，贝克特对存在和自我身份的专注，很可能出自英裔爱尔兰人这样一种不可避免的永久关注，即找到自己对于“我是谁？”这个问题的答案，然而，虽然这种说法有真实的成分，但是它远不能为那种深沉的痛苦提供一个充分的解释，而那种痛苦则是贝克特作品的基调，它肯定更多源于他的个性深层而非社会表层。

十四岁时，贝克特被送进一所英裔爱尔兰人传统的寄宿学校波托拉皇家中学，它位于弗马那郡的恩尼斯基伦市，由詹姆士一世国王创建，王尔德也在这里当过学生。贝克特的作品揭示出他是一个最受折磨和最为敏感的人，正是他的这一特点使他不仅成为一位广受欢迎的

出色学者，而且还使他擅长于运动，左右手打板球，在橄榄球赛中充当争球前卫。

1923年，贝克特离开波托拉中学，进入都柏林的三一学院，他在这儿学习法语和意大利语，1927年获得艺术学学士学位。正是他的杰出学业，使他被母校提名为与著名的巴黎高等师范学院进行传统交流讲师的代表。于是，在贝尔法斯特短期任教后，他于1928年秋天前往巴黎，在高等师范学院从事为期两年的英语讲师工作。

这样，他就与巴黎结下了终身不解之缘。在巴黎他遇见了詹姆斯·乔伊斯，不久便成为他那个圈子中的一员，在二十二岁时撰写了那篇著名的文章，它是一本名为《我们对他写作中的作品的事实的考察》的开篇之作，这是一本由12位追随者所写的12篇文章的合集，是对他们的大师尚未命名的大作的辩解和注释。贝克特的文章题为《但丁……布鲁诺……维科……乔伊斯》，结尾处勇敢地断言，艺术家的责任就是表达他的全部的复杂的体验，不必理睬公众对于容易理解的懒惰要求。

30 “它的一页一页，都是直接表达。女士们，先生们，如果你们不理解它，那是因为你们过于颓废，无法接受它。除非形式与内容截然分开，使你们能够理解一部作品，而不必费心阅读另外一部，否则你们不会满意。这种对意识浮油的快速掠取吸收，只有通过我称之为大量知识唾液的连续分泌过程才能实现。只是任意和独立现象的形式，只能起到刺激对于点点滴滴理解做出第三第四条件反射的作用，不会更高。”

这些就是贝克特的信念条款，作为作家，他在自己一生的作品中，以一种毫不妥协、纯净至极的一贯性将其付诸实践。

在一封日期为1929年5月28日致哈里特·肖·韦弗的信中，乔伊斯谈到他想要在一份意大利杂志上发表贝克特的文章。在同一封信中他提到埃德里安娜·蒙尼尔打算办一个乡村野餐会庆祝第二十五届布卢姆节。这就是1927年6月27日在凡尔赛附近的塞尔内公园豹子旅馆举行的尤利西斯早餐。从理查德·埃尔曼的乔伊斯传记中，我们可以得知贝克特是宾客之一，客人包括保尔·瓦莱里、朱尔斯·罗曼、莱昂一保罗·法尔格、菲利普·苏波，以及许多其他知名人士，回程中贝克特不断地劝说乔伊斯停车，再到路边咖啡店喝一杯，结果使得保尔·瓦莱里和埃德里安娜·蒙尼尔十分恼火。

在贝克特首次巴黎居留期间,他以一首关于时间主题的诗歌显露
诗名,赢得了一笔价值十镑的文学奖金,比赛由南希·丘纳德发起,她
和理查德·奥尔丁顿担任评判。贝克特的诗歌挑战性地命名为《婊子
镜》,表现哲学家笛卡儿关于时间、鸡蛋和人世无常的思绪。这本小册 31
子由时间出版社在巴黎发行了一百册有签名本,每本售价五先令,二百
册无签名本,每本售价一先令,它变成了收藏者追求的对象,上面贴有
纸片,告诉读者这是获奖作品,也是"塞缪尔·贝克特先生第一部独立
出版的作品"。

为了新结识的朋友詹姆斯·乔伊斯,贝克特开始尝试将《写作中的
作品》中"安娜·利维亚·普鲁拉巴尔"这一章译成法语。但是,虽然得
到阿尔弗雷德·佩隆的帮助,这项工作在1930年间不得不放弃了(后
由乔伊斯、苏波和其他一些人继续完成),因为贝克特返回都柏林担任
三一学院罗曼语教授助理的职务。这样,在二十四岁之年,贝克特似乎
开始了一种稳健而又成功的学术与文学生涯。他获得了艺术学硕士学
位。他应一家伦敦出版商之约进行普鲁斯特研究,当他还在巴黎的时
候已经开始写了,此书于1931年出版。这是一部把普鲁斯特作品作为
时间探索所进行的透彻阐释,但是它也预示了贝克特将要写作的许多
作品的主题——占有爱情的不可能性,以及友谊的虚幻:"……如果爱
情……是人的悲伤的一种功能,那么友谊就是人的懦弱的一种功能;如
果由于那非'我们的精神'的所有事物的不可理解性(隔绝)这二者都无
法实现的话,那么至少占有失败也能具有悲剧性的高贵,而在不可能进
行交流的地方企图进行交流则仅仅是猴子般的粗俗,滑稽之极,就像与
家具交谈一样疯狂。"因此,对于一位艺术家来说,"惟一可能的精神发
展是深度感。艺术的倾向不是扩展,而是收缩。艺术就是对独处的颂
扬。那里没有交流,因为没有交流的工具。"虽然这些观念是对普鲁斯 32
特思想的诠释,虽然他现在强调说他是奉命写这本小册子的,并非出于
任何与普鲁斯特的深切相通,但是贝克特明确地把个人的许多感觉和
观点注入了书中。

对于一个感到习惯和例行公事是时间的癌症、社会交往只是一种
虚幻、艺术家必须过孤独生活的人来说,大学讲师工作的日常苦差一定
是无法忍受的。在三一学院待了四个学期之后,他受够了。他辞掉教
职,使自己从所有日常事务和社会责任中解脱出来。像他的短篇小说

集《多踢少刺》中的主人公贝拉夸一样——此人虽然天性懒散，“但是却使他的唯我论的最后方面活跃起来……因为他认为，他应该做的最好的事情就是从一地到另一地不断迁移”——贝克特开始了他的漫游时期。

《多踢少刺》以都柏林为背景；下面一本薄薄的诗集《回声的本质和其他凝聚物》(1935 年)则将它的参照界标从都柏林(奥康纳桥边的吉尼斯货船)扩展到了巴黎(穆菲塔街的美国酒吧)和伦敦(大英博物馆、肯伍德和塔桥)。贝克特在伦敦的居留也在他的第一部长篇小说《墨菲》(1938 年)中留下了印记：切尔西地区边缘的“世界尽头”，喀里多尼亚市场和彭顿维尔周边地区，高尔街。

每次路过巴黎，贝克特都要去看望乔伊斯。用理查德·埃尔曼的话说，

33 “贝克特喜欢沉默，乔伊斯也是这样；他们谈话，但是内容常是沉默相对，两人都满怀悲伤，贝克特大都是为世界感到悲伤，而乔伊斯大都是为他自己。乔伊斯以他惯有的姿势坐着，两腿交叉，上面那条腿的脚趾放在下面那条腿的脚背下面；贝克特也是又高又瘦，坐姿也一样。乔伊斯会突然提出诸如此类的问题，‘唯心主义者休谟怎么会写出一部历史呢?’贝克特回答，‘一部再现的历史。’”

贝克特为乔伊斯读弗里茨·莫思纳著作的某些段落，此人的《语言批评》是指出语言作为形而上真理的发现和交流的媒介具有失真性的首批著作之一。但是，乔伊斯虽然喜欢让贝克特和自己待在一起，但是同时和他保持着一定距离。有一次他曾经直截了当地说，“除了我的家人，我不爱任何人。”言下之意就是，“除了我的家人，我也不喜欢任何人。”在乔伊斯失明很久以后，有那么一两次，他向贝克特口授《芬尼根觉醒》的段落让他写下来。这也许就是那种经常被人们一再提及的说法的来源，说是贝克特曾经当过乔伊斯的私人秘书。他从未担任过这一职务。如果说有谁曾经当过乔伊斯秘书的话，那就是保罗·莱昂。

理查德·埃尔曼也讲过这样一个故事，说乔伊斯那个不幸的女儿露西娅曾经迷恋着贝克特。贝克特有时带着十分敏感和神经质的露西娅上餐馆和剧院。“当她开始失去自控以后，她就很少隐藏她对贝克特的好感。最后，她的感情变得如此直露，以至于贝克特直截了当地对她说，他到乔伊斯家里来主要是看望她父亲。他感到自己这样做是太伤

害人了，后来他告诉佩吉·古根海姆说，他是死人，没有人的情感；因此他无法与露西娅相爱。”

佩吉·古根海姆是艺术赞助人和著名的现代绘画收藏家，她在回 34
忆录中说，她自己几年后也“热恋过”贝克特。她形容他是一个优秀的年轻人，但是感情冷漠，有时躺在床上直到下午；很难与他交谈，因为“他一向不很活跃，得花不少时间，喝上不少酒，才能使他活跃起来，最后开放自己。”贝拉夸“有时想重新回到娘胎里，永远待在黑暗里，”按照佩吉·古根海姆的说法，贝克特像他一样，“保留着自己在母亲子宫里的生活的回忆。他一直受到这种折磨，不时发生精神危机，这时他会感到窒息。他总是说我们的生活总有一天会好的，但是要是我迫使他做出一项重大决定的话，他就会收回他以前说过的一切话。”

在赫伯特·里德的帮助和支持下，《墨菲》于 1938 年出版，在某种程度上，本书写的是主人公和他的女友西莉亚之间的类似情况，她徒劳地试图要他从事一项正式职业，这样他们可以结婚，但是却只能看着他一再回避她。

贝克特的第一部戏剧是《埃琉瑟里尔》（战后不久以法语写成，但是至今尚未出版和上演），也是写一位力图使自己摆脱家庭和社会责任的青年。《埃琉瑟里尔》是一部三幕剧。舞台从中间分成两半。右边是主人公躺在床上，冷漠消极。左边是他的家人和朋友谈论他的情况，但是并不直接对他说话。情节逐渐从左边移到右边，最后主人公鼓起勇气，摆脱各种束缚，切断了自己与社会的联系。

《墨菲》与《埃琉瑟里尔》反映了贝克特寻求过自己的生活的自由和
权利。事实上，他为自己找到了一个永久的家：在巴黎。1937 年，他弄 35
到了外蒙帕纳斯一幢公寓楼顶层的一套房间，它在整个战争期间和战后年代成为他的基地。

大约此时发生了一件事，好像直接出自贝克特自己的作品：在巴黎街头，一个向他开口要钱的下层社会的人捅了他一刀，他肺部受伤，被送进了医院。后来，在他伤愈之后，他前往监狱看望了这个行凶者。他问这个家伙为什么要捅他一刀，得到的回答是，“我也不知道，先生。”我们在《等待戈多》和《莫洛伊》中所听到的，很可能就是这家伙的声音。

当战争于 1939 年 9 月爆发时，贝克特正在爱尔兰探望他的寡母。他立刻回到巴黎。他从来就是德国国家社会主义政权的坚定反对者，

对它的残酷和排犹主义感到震惊。现在战争已经爆发，他和乔伊斯发生了争论，后者认为战争是无用和徒劳无益的。贝克特则坚持认为，可以证明战争的目的是正确的。作为一个爱尔兰人，一个中立国公民，即使巴黎被德国人占领之后，他也可以待在这座城市里。他参加了一个抵抗组织，过着一位地下运动成员那种危险重重的生活。

1942 年 8 月的一天，他回到寓所，发现一张纸条，通知他说他的抵抗小组的成员中有人被捕。他立刻离开家，前往未被占领的地区，他在那儿找到一个住处，在阿维农附近的沃克鲁斯一个农民家里当农业工人。（法文版的《等待戈多》中提到了沃克鲁斯，当时符拉基米尔坚持说爱斯特拉冈一定知道沃克鲁斯国，而爱斯特拉冈激烈地否认说，除了他现在所在的地方梅迪克鲁斯，他那儿也没有去过。在英文版中，沃克鲁
36 斯已经变成了“麦康地区”，而梅迪克鲁斯变成了“凯康地区”。）

在沃克鲁斯农场干活期间，为了保持写作能力，贝克特开始写一部长篇小说《瓦特》。此书写的是一个孤独而古怪的家伙，他把一个乡下人的家当做避难所，在那里当仆人，主人是神秘无常、难以接近的诺特先生，他的某些特征后来归到了同样神秘的戈多先生身上。

1945 年巴黎解放以后，贝克特回到那里，不久便前往爱尔兰，并在那里自愿参加了一个红十字分队。他于 1945 年秋天回到巴黎，有一段时间里在圣洛的一家野战医院当翻译兼仓库保管员。稍后的冬天里，他终于回到巴黎他的老房子，他发现房子里的一切完好无损。

这次回家标志着贝克特一生最多产时期的开始。在一种强有力而且持续不断的创作冲动的推动下，他在其后五年中写下了一系列重要作品：戏剧《埃琉瑟里尔》、《等待戈多》和《最后一局》；长篇小说《莫洛伊》、《马洛纳之死》、《无名氏》和《梅西埃与卡米埃》，以及发表时题为《没有理由的小说和散文》的短篇小说和散文片断。所有这些作品都是用法语写的，其中一些作品对他的时代发挥了重要的文学影响，从而为贝克特的声誉奠定了基础。

这是一种奇怪的现象。曾经有过许多作家以非母语创作的作品而声名鹊起，但是通常他们都是为环境所迫而用外语写作：流亡中迫不得已；出于政治或者意识形态的原因想要割断和母国的联系；希望获得世界范围的读者，导致小语种国家的公民如罗马尼亚人或者荷兰人用法语或者英语写作。但是，贝克特肯定不是这种意义上的流亡者，他的母

语是二十世纪公认的通用语。他之所以选择用法语写作他的主要作 37
品，是因为他觉得，他需要后天学习来的语言加在他身上的约束。有个以他的作品作为研究论题的学生问他为什么用法语写作，他告诉这个学生说，"用法语写作更流畅，不受文体影响。"换句话说，当一位作家用母语写作时，很容易情不自禁地沉溺于为了对文体本身的爱好而追求风格，而使用另外一种语言，能够迫使他把可能花在以自己的方言来美化文体的才智，用在最明晰和经济的表达上。

当美国导演赫伯特·布劳对贝克特暗示说，用法语写作他可以避开某些自我时，"他说是的，有些他自己的东西他不喜欢，还说法语具有适当的'弱化'效果。他选择的就是弱化，就像麦尔维尔笔下的巴特利比'宁愿不'活……"可能贝克特也要避免英语特有的暗示和唤起的倾向。然而，在他对自己作品的翻译中，其英语完美地表达了意义和意图，这一事实表明，他用法语写作，不是追求一种表面性质，而是迎接法语对他的表达能力提出的挑战和约束。

像贝克特那样出自思想深层和探索最黑暗的焦虑之源的作品，会被最轻微的轻飘油滑之感破坏；它们必须是与其表达媒介进行痛苦搏斗的产物。正如克劳德·莫里亚克关于贝克特的论文所指出的，任何"说话的人都被语言的逻辑和联系所左右。因此，使自己与不可言传的事物对立的作家必须运用所有聪明才智，以便使得言辞迫使他说出的
东西不会违背他的本意，而是表达言辞本性规定应该掩盖的东西：不确 38
定性、矛盾性，以及不可想像性。"使用母语时被语言的逻辑所左右的危险显然更大，因为它带有被无意识地接受的意义和联想。用外语写作，贝克特确保了他的写作始终是一场持续的斗争，一场与语言本身进行的精神搏斗。这就是为什么他认为他用英语所写的广播剧和小品，是脱离这种与意义和语言的斗争的放松和休息。然而，他也因此并不看重这些作品。它们来的太容易了。

《墨菲》的法文译本发表于 1947 年，没有引起什么注意，但当《莫洛伊》在 1951 年出版时，却引起了轰动。然而，贝克特的真正成功，却是来自 1953 年 1 月 5 日《等待戈多》在拉斯帕伊林阴大道巴比伦小剧院（现已无存）的首演，该作品出书是在 1952 年。一直处于法国先锋派戏剧前列的罗歇·布兰执导，他本人出演波卓一角。出乎所有人的预料，这部奇怪的悲剧性闹剧，剧中什么事儿也没有发生，还被不少剧院管理

人员嘲笑为缺乏戏剧性，竟然成了战后剧坛上最伟大的成功之一。它在巴比伦小剧院连演 400 场，后来移至另外一家巴黎剧院。它被译成 20 多种语言，在瑞典、瑞士、芬兰、意大利、挪威、丹麦、荷兰、西班牙、比利时、土耳其、南斯拉夫、巴西、墨西哥、阿根廷、以色列、捷克斯洛伐克、波兰、日本、西德、英国、美国，以及都柏林上演，在巴黎首次演出后头五年之内，观众超过一百万人——对于如此令人费解、如此令人恼火、如
39 此复杂、如此坚定地拒绝向公认的戏剧结构观念妥协的一部戏剧，这样的接受真是令人称奇。

这里无法详细追溯《等待戈多》的奇异历史。只要说说下面的事就足够了：该剧获得了这样一些公认的戏剧家的赞许，他们形形色色，有让·阿努依（他把巴比伦小剧院演出的重要性与 1923 年皮托耶夫在巴黎上演皮兰德娄的一部戏剧相提并论）、桑顿·怀尔德、田纳西·威廉斯，以及威廉·萨洛扬（他说，“此剧使我和所有的人更容易自由地写戏了”）；该剧于 1955 年在伦敦上演，没有得到贝克特的认可，但是却大获成功，从艺术剧院俱乐部转到伦敦西头，连演了很长时间；1965 年 1 月 3 日在美国滨海的迈阿密剧院上演，由伯特·拉尔和汤姆·尤厄尔出演两个流浪汉，海报说它是“两个大陆的爆笑之作”，结果观众大失所望，但它最终得以在百老汇上演，有伯特·拉尔但是没有汤姆·尤厄尔，它受到了批评家的好评。

贝克特的第二部戏剧《最后一局》原为两幕，后来减为独幕，原定由罗歇·布兰执导，用法语在巴黎首演，但是剧院经理有些犹豫，巴黎之演没有实现，而伦敦的皇家宫廷剧院热情相邀，这样伦敦人就目睹了一场罕见的法语首演（1957 年 4 月 3 日）。后来它在巴黎找到另外一家剧院，在香榭丽舍田园大道剧场演出了相当一段时间。在伦敦（还是在皇家宫廷剧院）、在纽约（在百老汇的樱桃巷剧院）、在旧金山（由演员工作室）的英语演出也获得了显著成功。

在最初的法语演出中，《最后一局》伴有《哑剧一号》，后者由德里
40 克·芒代尔表演，贝克特的表弟约翰·贝克特配乐。在英语演出（1958 年 10 月 28 日）中，与《最后一局》同时上演的还有《克拉普最后的磁带》，是贝克特用英语写的，曾经在巴黎和纽约演出过，是贝克特自己的译本。

《克拉普最后的磁带》由唐纳德·麦克维尼执导，这是一位杰出的

广播剧制作人，帮助贝克特写了两个广播剧，在英国广播公司第三套节目中播出：《凡跌倒的》(1957 年 10 月 10 日)和《余烬》(1959 年 10 月 28 日)。贝克特的戏剧作品和他后来的小说之间的界线相当模糊，它们都采取了戏剧独白的形式，因此其中一些片段也在英国广播公司第三套节目中播出：《莫洛伊》(1957 年 12 月 10 日)；《放弃之作》的片断(1957 年 12 月 14 日)；《马隆之死》(1958 年 6 月 18 日)；以及《无名氏》(1959 年 1 月 19 日)。

在长篇小说《这是为什么》(1961 年)中，贝克特的严峻达到了新的水平——这是一个神秘的宇宙，住着些可怜的生物，它们用肚子在地上爬，偶尔遇到另外一个相同的个体，就古怪地企图进行短暂的交流，然后又爬，无休无止。剧本《美好时光》(首演由艾伦·施奈德执导，于 1961 年 9 月 17 日在纽约樱桃巷剧院，鲁斯·怀特主演；然后于 1962 年 11 月 1 日在伦敦皇家宫廷剧院，由乔治·迪瓦因执导；于 1963 年 10 月在威尼斯戏剧节上由剧院公司演出，马德莱娜·勒诺饰温妮，之后开始了在剧院公司自己舞台上的完全成功的一系列演出)也是一个同样凄凉的世界，《戏剧》也是如此(1963 年 6 月 14 日在乌尔姆首演德语译本，然后是 1964 年 1 月 4 日在纽约、1964 年 4 月 7 日在伦敦国家剧院的英语原文演出)。

小型短剧《来去》(1966 年 1 月 14 日在西柏林席勒剧院工作室首演德语版本)代表着迈向简洁、几乎可以说是微型化的道路的更进一 41
步。

贝克特总是对新的大众媒介的技术问题感到好奇，不断地为广播写作，特别重视文本和音乐的融合。《词语与音乐》也有作曲家约翰·贝克特的一份重要贡献，于 1962 年 11 月 13 日在英国广播公司第三套节目中首次播出。《卡桑德》(法语写成)配有罗马尼亚作曲家马塞尔·米哈洛维奇的音乐，于 1963 年 10 月 13 日在法国电台首播，接着是 1963 年 10 月 16 日在斯图加特用德语和 1964 年 10 月 28 日在英国广播公司第三套节目中用英语的广播。

贝克特初次尝试电影这种媒介是在纽约的格罗夫出版社开始一项计划的时候，它要拍摄一部分别由贝克特、尤涅斯库和品特所写的三个短片组成的电影。迄今为止，三个短片中只有贝克特的拍成。它于 1965 年由艾伦·施奈德执导，同年 8 月在两年一度的威尼斯电影节上

首映。由贝克特一直称赞的默片喜剧大师巴斯特尔·基顿领衔主演。这是他死前的最后一个重要角色。

电视剧《噢，乔》写于 1965 年，此后用德语以及在英国广播公司用英语（由贝克特最欣赏的演员之一杰克·麦格雷恩领衔主演）演出，它说明电视也是贝克特能够加以充分利用而且保持极度简洁的另外一种媒介。

当贝克特进入花甲之年以后，在他为舞台和电视所写的戏剧性作品中，对极端的简洁、对单一但是复杂多面形象的专注的偏好愈加明显。他越来越积极地参与到实际演出过程中，有时甚至作为导演公开出现在海报上，此时，他已经能够更加直接地控制他的作品的视觉方
42 面，以至于事实上他可以被看做移动的三维形象的创造者，而不仅仅是一位戏剧诗人。

《不是我》（1972 年 9 月在纽约林肯中心首演的一部短剧）的形象是一张悬挂在舞台中央的大嘴，周围一片漆黑，嘴中发出一个老妇人快速的胡言乱语，而一个身着阿拉伯长袍的神秘身影“倾听者”在舞台侧翼倾听着，偶尔做出一个不以为然的无声动作。在《脚步声》（于 1976 年 5 月在伦敦皇家宫廷剧院首演）中，观众的目光集中在地面的一条光带上，可以看见一位老妇人的脚步在那里来回踱步，可以听见她和她母亲（不可见）的声音。在《那时》（也于 1976 年 5 月在伦敦皇家宫廷剧院首演）中，观众看见一个白头发白胡子老汉的头部悬挂在黑暗中；他正在倾听三个方向——舞台上方的左边、右边和中间——发出的他自己的声音，历数他过去生活的三个时期。

对于一位已经成为以移动形象作画的画家诗人，电视提供了能够在录像带上一劳永逸地固定形象的额外便利。按照他的说法，与他的舞台剧中的词语相比，电视剧里的词语更加仅仅是“药剂师所谓的赋形剂”，是形象这一有效成分周围的次要东西。《三个鬼魂》（英国广播公司电视台于 1977 年 4 月 17 日播出）和《只有云彩》（也是英国广播公司电视台于 1977 年 4 月 17 日播出）都是一些对于无可挽回地失去的生活感到失落、内疚和悔恨的强烈形象。

在他拥有世界性声誉的年代里——他于 1969 年获得诺贝尔文学奖——塞缪尔·贝克特依然令人难以捉摸，好像他有意要始终保护他的隐私。他一直拒绝出现在广播、电视上，拒绝接受采访，拒绝评论自

己的作品。他与苏珊·迪梅斯尼尔成婚，他在参加地下运动和战争期
间隐居的年代里和她一起工作；他的时间分别在蒙帕纳斯他的公寓和 43
巴黎附近的一座乡间小屋两处度过。他喜欢导演他自己戏剧的德语演出，几乎都是在柏林，他在那儿与席勒剧院建立了特别的关系，为其导演了《最后一局》(1967 年)、《克拉普最后的磁带》(1969 年)、《等待戈多》(1975 年)和《戏剧》(1978 年)，这些都被认为是这些作品的决定性演出。

当艾伦·施奈德要执导《等待戈多》在美国的首演时，他问贝克特戈多是谁或者是什么意思，他得到的回答是，"要是我知道，我就会在剧中说出来了。"

对于那些想要找到有助于他们理解的关键词、以精准明确的术语论证贝克特剧作的含义这种方法进行研究的人们来说，这是一个善意的警告。在对付一位从一种明确的哲学或者道德概念出发、进而将它变为具体的情节和人物的作家时，这样的方法也许是合理的。但是即使在这种情况下，如果最终产物形成了一个真正的创造性想像的作品，那么它有时也会超越作者最初的意图，把它自己表现得更加丰富、更加复杂、可以容纳多种其他解释。正如贝克特在自己关于乔伊斯《写作中的作品》的文章中所指出的，因为一种艺术表现的形式、结构和情调，是不能和它的意义、它的思想内容相分离的；这只是因为作为整体的艺术作品就是它的意义，作品中说出的东西与说出这些东西的方式是不可分离地联系在一起的，不可能以其他任何方式说出。图书馆里堆满了这样的书籍，它们企图把像《哈姆雷特》这样一部剧作的意义归纳为几
句简单短小的话，然而剧作本身仍然是其意义和信息的最清晰和准确 44
的表述，这正是因为它的不确定性和不可归纳的歧义也是它的总体影响的一个基本成分。

这些意见不同程度地适用于所有创造性文学作品，但是它们特别适用于这样的作品，即作品主要是想要传达其作者在正视人类生存状态时的神秘、困惑和焦虑之感，以及他无法找到生存意义时的绝望。在《等待戈多》中，它所产生的不确定性之感，这种不确定性的消长——从寻找戈多身份的希望到一再的失望——本身就是剧作的实质。企图通过批评分析确定戈多的身份，以便取得一种明白无误的解释，就和试图

通过刮去伦勃朗油画上的油彩，以便找到隐藏在画面明暗之下的清晰轮廓一样，愚不可及。

然而，对于以如此不同寻常和令人困惑的方式写成的剧作，人们感到特别需要加以解释，以便能够揭示它们的隐秘含义，转述成为日常语言，这当然是很自然的。这种错误的根源在于一种误解，即这些剧作必须以某种方式归纳为“正常”戏剧的程式，其情节能够以叙述的形式加以概括。人们感到，似乎只要能够找到某种隐藏的线索，这些艰深的剧作就会被迫吐露它们的秘密，显露出隐藏其中的普通剧作的情节。这种企图注定归于失败。贝克特的剧作比其他荒诞派戏剧的剧作更加缺乏情节。贝克特的剧作不是直线发展，而是以基本上是复调的方法来表现其作者对于人类生存状态的直觉之感；它们迫使观众面对陈述和形象构成的有组织结构，这些陈述和形象相互渗透，必须总体加以理
45 解，很像一部交响乐中的多个主题，只能在同时相互作用时才能产生意义。

但是，如果说我们在研究贝克特的剧作时必须谨慎小心，以免落入试图提出关于其意义的过于简单化的解释的陷阱，那么这并不意味着说我们不能通过分析各组形象和主题，以及设法辩明它们的结构基础，来对其进行仔细研读。这样一种考察的结果将会使我们容易追寻作者的意图，即使不能得到他的问题的答案，至少也能知道他所问的问题究竟是什么。

《等待戈多》没有讲述一个故事；它探索一种处境。“什么也没有发生，没有人来，没有人去，真是糟透了。”在一条乡间的路上，一棵树旁，两个流浪汉符拉基米尔和爱斯特拉冈在等待。这是第一幕开始的情景。到了第一幕结尾，他们被告知说，他们认为和他们有约会的戈多先生不能来了，但是他明天肯定来。第二幕完全重复了同样的情况。同一个孩子来了，传递了同样的消息。第一幕结尾时：

> 爱斯特拉冈　喂，咱们走吗？
> 符拉基米尔　好，咱们走吧。
> [他们一动不动。]

第二幕结尾是同样的对话，但是同样的两个人以相反的顺序说出。

在每一幕中，事件和对话的顺序不同。每次两个流浪汉都遇到另外一对人物波卓和幸运儿主仆二人，但是在不同的环境中；在每一幕里，符拉基米尔和爱斯特拉冈都企图自杀并且未遂，原因不同；但是这些变动仅仅服务于强调情境的本质的同一性——越是变化，就越是一成不变。

符拉基米尔和爱斯特拉冈——他们又相互称为迪迪和戈戈，虽然 46
送信男孩称符拉基米尔为艾伯特先生，而当问爱斯特拉冈的名字的时候，他毫不犹豫地回答说是卡图拉斯——他们显然是源于歌舞厅和马戏场的一对斗嘴的喜剧演员。他们的对话具有斗嘴喜剧饶舌特有的重复的特点。

符拉基米尔　只要我们知道。
爱斯特拉冈　我们就会等待。
符拉基米尔　我们知道指望什么。
爱斯特拉冈　没有什么要担心的。

与歌舞厅和马戏场相类似的东西还有表达的更清楚的：

符拉基米尔　这个傍晚我们过得真好。
爱斯特拉冈　难以忘怀。
符拉基米尔　它还没有过去。
爱斯特拉冈　显然没有。
符拉基米尔　这才只是开始。
爱斯特拉冈　真糟。
符拉基米尔　比在剧院里还要糟。
爱斯特拉冈　马戏场。
符拉基米尔　音乐厅。
爱斯特拉冈　马戏场。

按照音乐厅或马戏场的传统，有一种粗野的肉体性的幽默：有爱斯特拉冈的裤子掉了，有一段长时间的胡闹，其中有三顶帽子，戴了又脱，

脱了又戴,在手上传过来传过去,有多次的屁股着地。一篇透彻分析贝克特的论文的作者尼克劳斯·盖斯纳列出了不少于45处舞台指示,要求人物放弃象征人的尊严的直立姿势。

作为斗嘴行为的对手,符拉基米尔和爱斯特拉冈性格互补。符拉
47 基米尔在两人中比较实际,而爱斯特拉冈声称自己是个诗人。在吃萝卜的时候,爱斯特拉冈发现他越吃越不喜欢吃,而符拉基米尔的反应相反——他喜欢习惯了的东西。爱斯特拉冈反复无常,而符拉基米尔始终如一。爱斯特拉冈喜欢梦想,符拉基米尔不能忍受听见别人谈梦。符拉基米尔口臭,爱斯特拉冈脚臭。符拉基米尔记得过去的事,爱斯特拉冈则希望事情发生过就忘掉。爱斯特拉冈喜欢讲滑稽故事,符拉基米尔却听了不高兴。主要是符拉基米尔对戈多会来抱有希望,而爱斯特拉冈一直表示怀疑,有时甚至忘了戈多的名字。是符拉基米尔找戈多的信使那个男孩谈话,男孩带的口信也是给他的。爱斯特拉冈是两个人中较弱的一个,他每夜都要被神秘的陌生人痛打。符拉基米尔有时像是他的保护者,唱着催眠曲哄他入睡。他们秉性相反是他们之间没完没了地口角的原因,往往导致人们产生他们将会分手的猜测。然而,既然天性互补,他们也相互依赖,必须待在一起。

波卓和幸运儿也同样性格互补,但是他们的关系处于更为原始的水平:波卓是具有虐待狂倾向的主人,幸运儿则是恭顺的奴隶。在第一幕里,波卓有钱有势,充满自信;他代表世俗者,轻浮浅薄,盲目乐观,有拥有权势和永世长存的幻觉。幸运儿不仅要背波卓那些沉重的行李,而且要背波卓用来打他的鞭子,他还得为他跳舞和思考,至少在他还年轻力壮的时候。事实上,幸运儿教授给波卓所有更高的生活价值:"美、仁慈和终极真理"。波卓和幸运儿代表着肉体与思想的关系,人的物质
48 与精神两个方面,其中思维能力隶属于肉体欲望。既然幸运儿的力量不断下降,波卓就抱怨说这给他造成了说不出的痛苦。他要抛弃幸运儿,到市场上把他卖掉。但是在第二幕,当他们再出现时,他们还连在一块儿。波卓已经瞎了,幸运儿则哑了。当波卓驱赶着幸运儿,漫无目的地踏上征程的时候,符拉基米尔说服爱斯特拉冈继续等待戈多。

人们花了不少脑筋,试图找到戈多这个名字的词源,以便搞清贝克特把他作为符拉基米尔和爱斯特拉冈追寻目标的有意识或者无意识的动机。有人认为,"戈多"是"上帝"一词的弱化形式,类似皮埃尔到皮埃

洛、夏尔到夏洛这样构成的昵称，另外还和查理·卓别林的那个小人物有关，此人法语就叫夏洛，剧中四个主要人物戴的都是他那种圆顶高帽。也有人注意到《等待戈多》这个法文剧名(En Attendant Godot)典故出自西蒙娜·韦尔的著作《等待上帝》(Attendant de Dieu)，这就进一步指明戈多指的就是上帝。然而，戈多这个名字还有更深奥的文学隐喻。正如埃里克·本特利所指出的，巴尔扎克的一部戏剧中有个人物，名叫戈杜，被人大加谈论，但是从不露面。这里所说的剧作是巴尔扎克的喜剧《投机商》，更为人知的剧名是《梅卡德》。梅卡德是个股票投机商，他老是把自己的财务麻烦归因于他以前的合伙人戈杜，那人在多年以前把他俩的合伙资本席卷跑了，梅卡德的说法是，“我成了戈杜的替罪羊！”另一方面，在无数债主面前，梅卡德不断地放风说，戈杜最终总会回来，偿还盗走的资金。“大家都会遇到戈杜这样的人，一个假冒的克里斯托弗·哥伦布！遇到这种事后……我觉得，他给我带来的钱已经多于从这儿拿走的了！”由于一个假戈杜的出现，《梅卡德》的情节变成了最后孤注一掷的投机。但是骗局被揭穿。梅卡德看来要完 49
蛋。此时真戈杜出现，他带着一笔巨大的财富从印度回来了。戏剧结尾时梅卡德大声说，“讲起戈杜那么多次了，我也该见见他了。走，我们看戈杜去！”

相似之处十分明显，但是可能只是一种巧合。在贝克特的剧作中，像巴尔扎克的剧作一样，戈多的到来是被焦急地等待着的事件，它将会奇迹般地拯救局势；和乔伊斯一样，贝克特喜好巧妙和深奥的文学典故。

然而，无论戈多是否旨在暗示一个超自然力量的干预，是否代表一个神秘的人物，可以指望他的到来改变局势，或者是这两种可能性的结合，他的确切性质只有次要意义。剧作的主题不是戈多而是等待，是作为人的状况的基本和特有方面的等待行动。在我们的全部一生中，我们总是在等待什么东西，戈多只是代表了我们等待的对象——它可以是一个事件、一个事物、一个人、或者死亡。此外，正是在等待行动中，我们体验了最纯净、最明显的时间流逝。如果我们活动，我们很容易忘却时间的流逝，我们度过了时间，但是如果我们仅仅消极等待，我们就将面对时间本身的行动。正如贝克特在他对普鲁斯特的分析中指出的，“没有什么能够逃过时光和岁月。既逃不过明天也逃不过昨天，因

为昨天已经把我们变形，或者说被我们所变形——昨天不是一个已经过去的里程碑，而是岁月碾压道路上的时间之碑，是我们无法回避的一部分，在我们身上，沉重而又危险。我们不仅因为昨天而更加消沉，而且变成了其他东西，不再是昨天的苦难道路之前的我们。"时间的流逝
50 迫使我们面对存在的基本问题——自我本质的问题，因为它在时间中不断改变，所以处于不断的流动中，因而超越了我们的掌握——"个性，它的永久真实只能理解为内省的假定。个人是发生这样一个过程的场所，是黏黏糊糊、暗淡单色的未来时间连续倒入装着过去时间液体的容器的过程，由于时光的效力，过去时间变得动荡不定和五光十色。"

由于我们受到时间流逝过程的影响，在此过程中不断改变自己，因此我们在一生中任何时刻都不是我们自己。于是，"我们对我们高兴地称之为成就的徒有虚名的东西感到失望。可是成就是什么东西呢？就是主体与其欲望的客体达到一致。主体已经死亡——也许在路上已经死了许多次。"如果戈多是符拉基米尔和爱斯特拉冈的欲望的客体，那么他似乎自然地处于他们不可及的地方。充当中间人的孩子从头至尾都分不清这两个人谁是谁，这件事情有意义。法文版中明确指出，第二幕中出现的男孩与第一幕中的是同一个孩子，然而这个孩子否认他以前曾经见过这两个流浪汉，并坚持说他是头一次为戈多当信使。当孩子离开时，符拉基米尔试图让他记得，"你可以肯定你见过我，你不是跟我说过，明天你不会说以前没有见过我吗？"孩子没有回答，我们知道他会再次说不认识他们。我们是否能够确定，我们今天遇到的人就是昨天遇到的同一个人呢？当波卓和幸运儿第一次出现时，符拉基米尔和爱斯特拉冈似乎都不认识他们；爱斯特拉冈甚至把波卓当做戈多。但是他们走后，符拉基米尔说上次见面之后他们变了。爱斯特拉冈坚持说他不认识他们。

符拉基米尔　是的你认识他们。

51 爱斯特拉冈　不我不认识他们。

符拉基米尔　我们认识他们，我告诉你。你把什么事儿都忘了。[停顿。自语]除非他们不是同样的……

爱斯特拉冈　那么，为什么他们不认识我们？

符拉基米尔　这不算什么。我也假装不认识他们。那么谁也不认识我们。

在第二幕，当波卓和幸运儿再次出现时，他们已经被时间的作用无情地改变了，符拉基米尔和爱斯特拉冈再次怀疑他们是否就是自己前一天遇见的相同的人。而波卓也记不得他们了，“我记不得昨天我遇见过什么人。但是明天我又会记不得今天我遇见什么人。”

等待就是体验时间的作用，而时间是不断变化的。然而，正如并没有什么真正的事发生一样，变化本身也是一种幻觉。时间的不停作用本身是自我毁灭的和漫无目的的，因此也是无效的和无用的。事物越是变化，它们就越是相同。这就是世界的可怕的稳定性。“世界的眼泪是个常量。在一个人开始哭泣的时候，其他某处的另外一个人就停止哭泣了。”一天和另一天一样，当我们死去的时候，我们不再存在。正如波卓在他最后的发作中大声说的，

“你干吗老是用你那该死的时间来折磨我？……一天，对你还不够吗？另外一模一样的某一天，他变成了哑巴，某一天我变成了瞎子，某一天我们会变成聋子，某一天我们出生了，某一天我们将死去，同样的一天，同样的一秒……他们坐在坟墓上生孩子，光明闪耀一瞬，然后重归黑夜。”

符拉基米尔稍后同意说，“坐在坟墓上，而且是难产。掘墓人慢吞吞地在洞里用产钳。”

符拉基米尔和爱斯特拉冈仍然生活在希望中：他们在等待戈多，他 52
的到来将会使得时间的流逝停止。“今天晚上我们也许会睡在他那儿，温暖，干爽，肚子里饱饱的，躺在干草上面。这个值得等待，对吗？”这一段在英文版里省略了，它明确暗示着对于两个流浪汉来说戈多所代表的和平、停止等待和到达天堂之感。他们正在希望着从时间幻象的稍纵即逝和不确定性中得到拯救，在时间之外找到和平和永恒。那么，他们将不再是流浪汉，无家可归四处流浪，而是回到家中了。

虽然符拉基米尔和爱斯特拉冈对他们是否与戈多有约会没有把握，但是他们继续等待。爱斯特拉冈根本不记得约会这么回事。符拉基米尔也不敢肯定他们请求戈多为他们做的是什么。“没有什么事情非常肯定……一种祈求……一种泛泛的恳求”。而戈多许诺给他们什

么呢？“他会看看……他会考虑考虑这事儿……”

当有人问贝克特《等待戈多》的主题是什么的时候，他有时援引圣奥古斯都作品中的一段话，“圣奥古斯都作品中有一句妙语。我要是记得拉丁文原话就好了。拉丁文比英语更妙。‘不要绝望：有一个贼得救了。不要放肆：有一个贼给处死了。’”贝克特有时会补充说，“我对观念的形态感兴趣，即使我不相信这些观念……这句话的形态很妙。重要的是它的形态。”

钉死在十字架上的两个贼、得救希望的不确定性和给予宽恕的偶然性的主题，的确弥漫在全剧中。符拉基米尔在一开场就说出来了，
53 “一个贼得救了……这个百分比很合理。”后来他又发挥了这一论点：“两个贼……据说一个得救了，另外一个见鬼去了……那么为什么四个福音书作者只有一个说有一个贼得救了呢？他们四个都在那儿，或者就在附近，却只有一个人说有一个贼得救了——其他三个人，有两个根本没有提到什么贼，而第三个却说他们两个都骂他。”有一半对一半的机会，但是四个目击者中只有一个这么记载，可能性被大大降低了。但是，正如符拉基米尔所指出的，每个人似乎都相信那一个目击证人：“这是他们知道的惟一说法。”始终持怀疑主义态度的爱斯特拉冈只是评论说，“人们真是些无知的猴子。”

正是这种观念的形态使得贝克特着迷。在所有罪犯中，在历史上被处决的千千万万的罪犯中，两个，只有两个，在临死之前的紧要关头如此奇特地有效地获救了。一个人正好说了一句有敌意的话，他被处死了。另一个人正好说了另一句话，反驳那句有敌意的话，他得救了。这两种角色是多么容易颠倒过来呀。这些话毕竟不是深思熟虑的判断，而是在极为痛苦和紧张的时刻脱口而出的偶然叫喊。正如波卓谈到幸运儿时说的，“注意，我很容易穿他的鞋，而他也很容易穿我的。（意为我很容易处在他的地位，而他也很容易处在我的地位。译者注。）如果不是机遇的安排，情况也许相反。人各有命。”那么今天我们的鞋合适，也许明天就不合适了：在第一幕中爱斯特拉冈的靴子折磨着他；在第二幕中，他的靴子奇迹般地合适了。

在施舍仁慈和进行惩罚上戈多本人是不可预料的。为他送信的孩子给他照看山羊，戈多对他不错。但是这个孩子的兄弟照看绵羊，还得挨戈多的打。“那他为什么不打你？”符拉基米尔问。“我不知道，先

生。”孩子回答，他的话和捅了贝克特一刀的那个家伙的话一样。与该隐和亚伯的相似之处是明显的：没有任何合理的解释，神恩落在一个人身上，却没有落在另外一个人身上。戈多只鞭打绵羊的放养人，照顾山羊的放养人。这里戈多的行为也与最后审判时基督的行为相反：“他让绵羊站在他的右边，而让山羊站在左边。”但是，如果说戈多随意赐予他的仁慈，那么他的到来就不是纯粹快乐的源泉；它也能够意味着责罚。第二幕中当爱斯特拉冈相信戈多正在前来的时候，他首先想到的是，“我完蛋了。”当符拉基米尔高兴地大叫着，“是戈多！到底来了！让我们去迎接他”的时候，爱斯特拉冈逃跑了，一边叫着，“我真倒霉透了！” 54

赐予神恩的随意性超出了人的理解，把人类划分成为得救的和倒霉的两类。在第二幕中，当波卓和幸运儿返回时，两个流浪汉试图辨认他们，爱斯特拉冈喊道，“亚伯！亚伯！”波卓立刻做出反应。但是当爱斯特拉冈喊“该隐！该隐！”的时候，波卓也答应了。

甚至还有人认为，波卓的活动与他狂乱地企图获得一半得救的机会有关。在第一幕中，波卓正在前往“到集市上”卖掉幸运儿的路上。然而，法文本特别指明，这是“神圣救世主的集市”，波卓要把幸运儿带到那儿去。波卓是要卖掉幸运儿以拯救自己吗？他是否想把一半的机会从幸运儿那儿转到自己身上（他很容易穿幸运儿的鞋）？他肯定地抱怨说幸运儿给他造成了巨大的痛苦，说幸运儿在他面前就是在杀掉他——也许因为他的在场提醒波卓很可能是幸运儿得到拯救。幸运儿展示他思想的那段话很有名，那么潜藏在以狂野的、精神分裂症般的“色拉这个词”开头的这段话下面的纤细理智线索究竟是什么呢？还有，它 55
似乎有关拯救的偶然性：“如果存在……一个有人性的上帝……超越时间空间他来自神圣的冷漠神圣的冷静神圣的无声的极顶之处充满深情地热爱着我们不知道为什么有些人是例外……和那些不知道为什么陷入苦难之中的人们一同受难……”这里，我们再一次有了个有人性的上帝，他带着神圣的冷漠，一言不发（无声），既无恐惧也不惊奇（冷静），他充满深情地热爱着我们——有些人是例外，他们将陷入地狱的苦难中。换句话说，上帝和我们不交流，对我们没有感觉，不知道为什么惩罚我们。

当波卓和幸运儿第二天再次出现时，波卓瞎了而幸运儿成了哑巴，再也没有关于集市的话了。波卓没能卖掉幸运儿；他曾经认为他可以

通过卖掉幸运儿影响天意，其盲目性现在以非常具体的身体的形态表现出来了。

通过贝克特自己提供的证据和文本本身，可以确定《等待戈多》讨论通过神恩的作用获得拯救的希望。然而这是否意味着该作品是基督教的，或者甚至是一部宗教剧呢？已有许多这种意义方面的非常巧妙的解释。符拉基米尔和爱斯特拉冈的等待被解释为指明了他们坚定的信仰和希望，而符拉基米尔对他的朋友的友善、两个流浪汉之间的相互依赖，则被看做是基督教慈善的象征。但是这些宗教的解释似乎忽略了该剧的许多基本特色——它不断强调与戈多约会的不确定性、戈多的不可依赖性和非理性、反复展示把希望寄托在他身上的徒劳无益。等待戈多的行动表现为本质上的荒诞。诚然，它可能指的是“信仰就是
56 荒诞”，然而，它可能更应该被看做展示了这样一个命题“荒诞就是信仰。”

剧中有个特征引导人们猜想，对于这两个流浪汉的困境，存在一种比较好的解决办法，即他们两人都认为比等待戈多更好的——就是自杀。“在九十年代，世界还年轻的时候，我们就应该想到——手拉手地从埃菲尔铁塔上跳下去，第一批这么做。在那时候，我们还会受到尊敬。现在就太晚了。他们甚至不会让我们这么干。”自杀始终是他们最喜欢的解决办法，只是由于他们的懦弱和缺乏实现它的实际手段而没能成功。正是由于符拉基米尔和爱斯特拉冈对自杀企图的失败感到失望，他们才用等待、或者说假装等待戈多来自我辩解。与符拉基米尔相比，爱斯特拉冈不那么相信和戈多的约会，他急于安慰自己说他们没有拴在戈多身上，“我很想听听他能给我们些什么。然后我们再决定要或是不要。”

爱斯特拉冈　我问你我们是不是给拴住了。

符拉基米尔　拴住？

爱斯特拉冈　拴——住。

符拉基米尔　你说拴住是什么意思？

爱斯特拉冈　就是处于下风。

符拉基米尔　拴在谁身上，被谁拴住？

爱斯特拉冈　拴在你的那个人身上。

符拉基米尔　戈多吗？拴在戈多身上？好主意！没有问题。［停顿。］就是现在。

后来，当符拉基米尔对他们的等待感到某种满足的时候——“我们已经守约了……我们不是圣人——但是我们守约。有多少人能够这样自夸呢？”——爱斯特拉冈反唇相讥地戳穿了这句话，“千千万万。”而符拉基米尔也乐于承认他们的等待只是出于非理性的习惯。“可以肯定 57
的只是时间漫长……迫使我们以做事来消磨它……初看有理，后来终于变成习惯。你可能会说这可以使你的神智免于崩溃。没错。但是在这个地狱般的无尽黑夜里，理智不是一直处于迷失之中吗？”

在支持对该剧进行基督教的解释方面，还可以提出这样一点，即等待戈多的符拉基米尔和爱斯特拉冈被表现得明显高于波卓和幸运儿，后面两人没有约会、没有目的、完全是自我中心的，完全陷于他们那种施虐受虐的关系中。那不是两个流浪汉的信仰使他们处于较高的水平上吗？

事实上，十分明显，波卓是幼稚地过于自信和自我中心的。“你说我像个会受难的人吗？”他洋洋得意地说。甚至当他深情而忧郁地描述日落以及夜晚的突然降临时，我们也知道，他不相信夜晚也会降临在他身上——他只不过是在表演；他并不关心他所说的话的意义，而只关心这些话对听众的效果。因此，当黑夜真正降临在他身上，他成了瞎子的时候，这完全出乎他的预料。同样，幸运儿承认波卓是他的主人，把自己的观念教给他，似乎也幼稚地相信理智、美和真的力量。爱斯特拉冈和符拉基米尔的确明显高于波卓和幸运儿两人——不是因为他们坚持对戈多的信心，而是他们不那么幼稚。他们不相信行动、财富和理智。他们知道，在这一生中所做的一切，如果对照时间的无情作用来看，都是一无所有，而时间本身就是一种幻觉。他们知道自杀将是最好的解决办法。因此，他们高于波卓和幸运儿，是因为他们不那么自我中心，没那么多的幻觉。事实上，正如一位容格学派心理学家伊娃·梅特曼在一篇研究贝克特剧作的著名论文中所指出的，“戈多的作用似乎是使 58
他的从属者处于无意识状态。”按照这个观点，戈多总会到来的希望或者说进行希望的习惯，就是一种最后的幻觉，这种幻觉使符拉基米尔和爱斯特拉冈不必以完全清醒的意识，去面对人的处境和他们自己。正

如梅特曼博士所注意到的，在戏剧将要结尾时，符拉基米尔快要认识到他一直是在做梦，必须醒来面对真实的世界，正是在这个时候，戈多的信使到了，使他重新燃起希望，使他重新陷入幻想的消极状态中去。

有一阵子，符拉基米尔充分认识到人的状态的可怕："空中充满了我们的哭喊之声……但是习惯是一座巨大的隔音墙。"他看着睡觉的爱斯特拉冈，沉思着，"也有人在看着我，还有人在议论我，他在睡觉，一无所知，让他睡吧……我可不能继续下去了！"等待戈多的日常行动代表的是习惯，而习惯阻止我们取得对存在的充分真实性的痛苦然而富于成果的认识。

在贝克特关于普鲁斯特的文章中，我们再次发现他自己对《等待戈多》的这个方面的评论："习惯是拴住狗直到它呕吐的镇石。呼吸是习惯。生活是习惯。或不如说生活是一连串的习惯，因为个人是一连串的个人……那么，习惯是一种通用术语，它就是构成个人的无数主体与无数相关客体之间达成的无数契约。当生活的厌烦被存在的痛苦所取代的一时间，分隔了连续改变的事物的过渡阶段……代表了个人生活中的危险地带，它们危险、不牢靠、痛苦、神秘、生机勃勃。""存在的痛
59 苦，这就是各种感官的自由作用。由于有害无益地遵从于习惯，使我们的注意力陷于瘫痪，麻痹了并不绝对自发地进行配合的那些感官。"

正如符拉基米尔和爱斯特拉冈反复指出的那样，他们的消遣是用来阻止他们进行思想的。"我们不再处于思想的危险之中……进行思想并不是最糟糕的……可怕的是有了思想。"

符拉基米尔和爱斯特拉冈不停地谈话。为什么？他们以剧中也许是最抒情、措辞最优美的段落进行了暗示：

符拉基米尔　你是对的，我们永远不会累。
爱斯特拉冈　我们不这样想。
符拉基米尔　我们有借口。
爱斯特拉冈　我们没有听见。
符拉基米尔　我们有自己的理由。
爱斯特拉冈　全是死人说的。
符拉基米尔　他们像翅膀一样发出声音。
爱斯特拉冈　像树叶。

符拉基米尔　像沙子。
爱斯特拉冈　像树叶。
[静场。]
符拉基米尔　他们一起说话。
爱斯特拉冈　每个人都对自己说。
[静场。]
符拉基米尔　他们宁愿耳语。
爱斯特拉冈　他们发出沙沙的声音。
符拉基米尔　他们在低语。
爱斯特拉冈　他们发出沙沙的声音。
[静场。]
符拉基米尔　他们谈什么。
爱斯特拉冈　他们谈他们的生活。
符拉基米尔　对他们来说,生活是不够的。
爱斯特拉冈　他们必须谈论这些问题。
符拉基米尔　对他们来说,死亡是不够的。
爱斯特拉冈　这不充分。
[静场。]
符拉基米尔　他们发出羽毛的声音。 60
爱斯特拉冈　像树叶。
符拉基米尔　像灰尘。
爱斯特拉冈　像树叶。
[长时间的静场。]

在这段话里,爱尔兰杂耍喜剧演员的斗嘴被神奇地转化成了诗歌,它包含了开启贝克特作品大部分内容的钥匙。是的,关于过去的这些喃喃低语就是我们在他的长篇小说三部曲中听到的声音;它们是探索存在的神秘和处于痛苦和受难的极限中的自我的声音。

符拉基米尔和爱斯特拉冈试图不去听这些声音。紧接在他们对于往事的回忆之后的长时间沉默,被"痛苦的"符拉基米尔的这句话所打破,"无论如何说点儿什么吧!"然后他们两个人重新开始等待戈多。

希望获得拯救可能仅是为了逃避面对人的状态的真实所带来的受

难和痛苦。在这里，在让一保尔·萨特的存在主义哲学和贝克特的创造性直觉之间，的确有着惊人的相似之处，只是后者从不有意识地表达存在主义观点。对于贝克特来说，也和对于萨特一样，如果人有责任面对人的状态，认识到归根到底我们的存在只有虚无、自由以及在一系列选择中创造自我的需要，那么戈多很可能变成萨特所谓的“坏信仰”那种东西的一个形象，“坏信仰的第一个行为就是逃避人所不能逃避的东西，逃避人所是的东西。”

虽然这些相似之处具有启发性，但是我们不能走得太远，企图把贝克特的看法与任何哲学流派相等同。正是像《等待戈多》这样的一部剧作的特别丰富性，在如此众多的不同角度上打开了我们的视野。它可以从哲学、宗教和心理学的角度进行解释，然而它首先是一首诗，一首
61 关于时间、时间易逝、存在的神秘性、变化与稳定的矛盾性、必然与荒诞的诗。它表达了瓦特对诺特先生一家的感想：“……诺特先生的家庭没有任何改变，因为什么也没有留下，什么也没有来，什么也没有去，因为一切既是来又是去。”在观看《等待戈多》时，我们感到是在像瓦特一样思考着诺特先生的世界的结构：“但是，当他对他曾经感到必然的东西感到荒诞的时候（因为必然之感难得不伴有荒诞之感），一方面，他已经很难觉察到这些东西的荒诞性，另一方面，他很难觉察到其他东西的必然性（因为荒诞之感难得不伴有必然之感）。”

如果说《等待戈多》表现的是两位主人公在一系列漫无目的、永无终结的游戏中打发时间的话，那么贝克特的第二部剧作写的就是一场“终极游戏”，是死亡前的最后游戏。

《等待戈多》发生在一条空荡荡的大路上，《最后一局》则发生在一间令人窒息的内室里。《等待戈多》由两个相互平衡的对称的运动组成；《最后一局》只有一个行动，机械运动越来越慢直至停止。然而《最后一局》也像《等待戈多》一样，把它的人物分成对称的两对。

在一间只有两个窗户的空房间里，老瞎子哈姆坐在轮椅上。哈姆已经瘫痪，无法站立。他的仆人克洛弗则是不能坐下。在靠墙站着的两个垃圾桶里装着哈姆的没有腿的父母内格和内尔。外面的世界一片死寂。一场巨大的灾难已经消灭了一切生命，而剧中的四个人物就是、或者说自以为就是仅存的幸免于难的人。

哈姆和克洛弗（是英语的“蹩脚演员和小丑”？还是英语的“锤子”

和法语的“钉子”?)在某些方面与波卓和幸运儿相似。哈姆是主人,克洛弗是仆人。哈姆是自私的,追求享乐的和盛气凌人的。克洛弗仇恨 62
哈姆,想要离开他,但是他必须服从他的命令。“做这个,做那个,我做了。我从来没有拒绝。可这是为什么?”克洛弗是否将会有力量离开哈姆?这是该剧的戏剧性张力的源泉。如果他离开,那么哈姆必将死去,因为克洛弗是惟一能够喂养他的人。但是克洛弗也一定会死,因为世界上再没有留下其他人,而哈姆的储藏室是食品的最后的仅存的来源。如果克洛弗鼓起勇气离开,那么他不仅要杀死哈姆,而且还得自杀。因此,他将做到符拉基米尔和爱斯特拉冈多次未能完成的这件事情。

哈姆幻想自己是一位作家——或不如说是一个编故事的人,每天编同一个故事的一小段。这个故事有关一场大难,它导致了无数人丧生。在这一天,故事写到这样一段,一个饥饿的孩子的父亲为了孩子向哈姆要面包。最后孩子的父亲请求哈姆,如果他回家去以后孩子还活着,就收留这个孩子。现在看来,克洛弗很可能就是这个孩子。当他很小还不记事的时候,他就被带到了哈姆家中。对他来说,哈姆算是父亲,或者按照他的说法,“但是对于我……没有父亲。但是对于哈姆……没有家。”《最后一局》中的情境与乔伊斯《尤利西斯》里的情境相反,在《尤利西斯》里,父亲收养了一个人来代替他失去的孩子。在这里,一个被收养的人要离开收养他的父亲。

从克洛弗一生下来,或者像他说的,“打我给下出来”,他就想离开哈姆。哈姆一直有沉重的负罪感。他本来可以拯救许多乞求他帮助的人。“当时这里爬满了人!”一个邻居佩格大妈,她“从前很漂亮,像田野里的一朵鲜花,”也许曾经还是哈姆的情人,由于哈姆的残酷无情,她死掉了:“佩格大妈求你给她一点儿灯油,你却叫她滚蛋……你知道佩格大妈她怎么死的吗?死于黑暗。”现在哈姆自己家中的储藏也日见减 63
少:糖果、供他父母做面糊的面粉、甚至哈姆自己用的止痛片。世界正在日益消亡。“某种事情正在不可避免地发生着。”

哈姆是孩子气的;他玩一个三条腿的玩具狗,充满自怜。克洛弗就是他的眼睛。每隔一段时间他就要求克洛弗从墙上两个高高的小窗户观察外边的世界。右边的窗户看着陆地,左边的窗户看着海洋。但是连潮汐也停止了。

哈姆邋遢不堪。克洛弗整洁成癖。

哈姆的父母待在垃圾桶里，他们十分怪诞，情感方面低能。他们在一次事故中失去了双腿，当时他们骑着双人自行车从阿登前往色当。他们还记得他们在科摩湖上划船的那一天，是他们订婚的第二天，一个四月的下午（下面将要谈到《克拉普最后的磁带》湖中船上的恋爱场面），内格以一种爱德华时代讲故事人的语气，把他使得新娘发笑的滑稽故事又讲了一遍，从那以后他已经把这个故事讲了无数遍，到了令人作呕的地步。

哈姆恨他的父母。内尔偷偷地要克洛弗抛弃哈姆。内格一直醒着在听哈姆的故事，他责骂哈姆说，“当你还是一个小孩子的时候，你在黑暗中吓得要死，你喊谁哪？你妈妈？不。喊我。”但是他立刻暴露出他是多么自私地不理睬哈姆的叫喊。“我们让你哭。然后我们搬到听不见的地方，这样我们就可以平平安安地睡觉了……我真希望有那么一天，你还真的需要我听见你……是的，我希望我能活到那时候，听见你像一个小毛孩那样喊我，在黑暗里吓得要命，而我是你惟一的希望。”

在接近尾声时，哈姆想像克洛弗离开他之后将会如何。他确认了
64 内格的预言，“我将待在这个老的栖身之处，独自面对寂寞和……静止……我会喊我爸爸，喊我……儿子。”这说明他的确把克洛弗当做他的儿子。

最后一次，克洛弗用望远镜遥望窗外。他看见了某种不寻常的东西。“一个小……男孩！”但是人们不清楚他是否真的看见了这个继续生活的奇妙信号，“一个潜在的生殖者”。在某些方面，这是一个转折点。哈姆说，“到头了，克洛弗，我们终于到头了。我不再需要你了。”也许他并不相信克洛弗真的会离开他。但是克洛弗最终发现他应该走了：“我要打开这间小屋子的门，走掉。我老是卑躬屈膝，只能看见自己的脚，如果我睁开眼睛，也只能看见我两腿之间的一点儿尘土。我对自己说，地球已经熄灭了，虽然我从来就没有看见它亮过……走很容易……当我跌倒时，我会快乐得哭起来。”作为盲人，哈姆沉醉于回忆和自怜的最后独白中，克洛弗出现了，戴上了一顶巴拿马草帽，身穿粗花呢大衣，雨衣搭在胳膊上，装束像是要出门，他听着哈姆说话，一动不动。当幕落下时，他还站在那儿。不知道他是否真的会离开。

《最后一局》的最后舞台造型与一部鲜为人知但是非常重要的戏剧的结尾造型奇异地相似，这就是杰出的俄国戏剧家和剧坛人士尼古

拉·艾夫雷诺夫的《灵魂的戏剧》,英文版早在1915年就已经发表。这部独幕剧是一部独角剧,发生在一个人的内心之中,表现他的自我构成部分即他的情感自我和他的理性自我之间的相互冲突。剧中人伊万诺夫坐在咖啡馆里,思想斗争,不知道是与一个夜总会歌女私奔还是回到他妻子身边哪个是好。他的情感自我要他离开,他的理性自我则用道 65
德和物质的好处来劝说他留在妻子身边。当这二者打起架来的时候,一颗子弹击穿了背景处一直在跳动的心脏。伊万诺夫自杀了。他的理性自我和情感自我倒地而死。第三个人物起来了,他原来一直在背景处睡觉。他身穿旅行的服装,带着一只手提箱。他是伊万诺夫不死的灵魂,现在必须走了。

贝克特不大可能知道这出古老的被人遗忘的俄国戏剧,而相似是非常惊人的。伊万诺夫的独角戏是一部纯理性的作品,旨在把当时最新的心理学思潮表现给歌舞厅的观众们。贝克特的剧作却出于真实内心。然而认为《最后一局》是独角戏的人也不少。封闭的空间,只有两扇小窗可供克洛弗观察外界;盛着被压抑受鄙视的父母的垃圾桶,当这对父母变得令人讨厌时,克洛弗便受命把桶盖盖上。哈姆是瞎子,富于情感;克洛弗代替他发挥着感官的作用,所有这一切都表现了一个个人的不同方面,即无意识思想中被压抑的记忆,以及情感的和理智的自我。那么克洛弗是否就是这样一个理智,它被迫服务于情感、本能和欲望,它企图使自己从如此混乱和专制的主人手中解脱出来,然而当它割断自己与个性中动物性方面的联系的时候,却注定会死去呢?外部世界的死亡是否就是与现实的联系的逐渐消减,这种消减就发生在年迈和死去的过程中呢?《最后一局》是否就是描写在死亡时刻个性解体的一部独角戏呢?

如果假定这些问题都能得到确切回答,那就错了。《最后一局》肯定并不打算写成这种类型的一部含义单一的寓意剧。但是有些迹象表明,剧中存在独角戏的因素。哈姆对某件往事的回忆十分奇怪地使人想起《最后一局》中的情景:“我曾经认识一个疯子,他认为世界的末日 66
已经来临。他是一位画家兼雕塑家……我经常去疯人院看他。我拉着他的手,把他拉到窗前。瞧!那儿!那一片成长的玉米!那儿!瞧!捕鱼船队的风帆!多么可爱的一切!……他抽回自己的手,回到他自己的角落。吓坏了。他看见的一切都是灰烬……只有他一个人幸存下

来了。被遗忘了……这种情况似乎是……过去不是如此……如此反常。"哈姆自己的世界类似疯子画家的妄想。此外，舞台指示中提到的那幅画有什么意义呢？靠近门边，面对着墙的这么一幅画。这幅画是一种回忆？这个故事是否是那位画家意识中的一段清醒时刻，我们正在从他心灵的深处观看他的临终时刻？

贝克特的剧作可以从许多层次上进行解释。《最后一局》在一个层面上说是一部独角戏，在另一个层面上说是关于一个富人之死的一部道德剧。但是贝克特的人物的特殊心理真实常常引起人们的注意。波卓和幸运儿已经被解释为肉体和思想；符拉基米尔和爱斯特拉冈则被看做是互补的，他们是一个单一人格的两半，即意识与下意识思想。波卓和幸运儿、符拉基米尔和爱斯特拉冈以及哈姆和克洛弗这三对人中的每一对，都被一种相互依存的关系连接在一起，想要彼此分离，彼此不断冲突，然而又彼此依赖。"谁也离不开谁。"这是人们之间常见的情况，比如婚姻夫妇，但它也是一个单个人格中多种成分的相互关系的一种形象，特别是如果人格与它自身发生冲突的话。

在贝克特的第一部戏剧《埃琉瑟里尔》中，表面上看，基本情况与克洛弗和哈姆的关系类似。该剧的年轻主人公想要离开他的家庭；最后，
67 他终于离家出走了。但是，在《最后一局》中，情境被深化了，具有了普遍意义；正是由于它摆脱了自然主义的社会背景和外部情节的一切成分，因此它更加凝练，大大地丰富了。贝克特在论普鲁斯特的文章中把浓缩的过程称之为艺术倾向的精华，这一过程在这里成功地实现了。像《最后一局》这样一部作品不是仅仅探索一个表面，而是变成了深入存在的核心的一口竖井；这就是为什么它在多个层面上存在，当对它进行仔细研究时，就会揭示出来新的层面。开始时显得模糊不清或者说缺乏确定性的东西，后来就会被发现正是内涵丰厚的标记，是这样一部作品的极度浓缩，这种作品出自真正的创造性想像，明显有别于仅仅模仿性的作品。

当我们面对着把《最后一局》这部剧作解释成为仅仅是一部有意识的或无意识的自传的企图时，这些看法的力量就会特别清晰地表现出来。在一篇极有创见的文章中，莱昂内尔·艾贝尔得出结论说，贝克特用哈姆和波卓这两个人物描绘了他的导师詹姆斯·乔伊斯，而幸运儿和克洛弗则代表贝克特自己。这样一来，《最后一局》就变成了乔伊斯

和贝克特之间关系的寓言，近于失明的乔伊斯处于支配地位，而恭敬的门徒贝克特感到自己被导师过分强大的文学影响所压倒。表面上看，相似之处十分明显：哈姆被写成是正在创作一部永无完结的故事，而幸运儿被表现为正在进行一系列巧妙的思想，艾贝尔先生强调说，这些思想实际上是对乔伊斯文体的戏仿。然而，仔细考察这一理论，就会发现它是站不住脚的；这不是因为其中没有某种正确的成分（每个作家都一定会在他的作品中使用自己生活经验的成分），而是因为，这种解释没有说明像《最后一局》这样一部作品的全部内容，而是将它降低到微不足道的水平。如果《最后一局》真的就是对两个特别个人的文学的、或者人际的关系的稍加掩饰的描述，那么它就不可能对完全不知道这些 68
特别的、非常私人化情况的观众产生那么大的影响。然而，《最后一局》无疑具有深刻和直接的影响，这种影响只能是因为它拨动了众多人的心弦。一位文学大师和他的学生之间关系的问题不可能产生这样大的反应；观众中没有多少人会感觉到有什么直接指涉。应该承认，公开地或者稍加掩饰地表现乔伊斯和贝克特之间冲突的一部剧作，能够引起总是渴望得到身世披露的观众的好奇。但这正是《最后一局》所没有做的事情。如果说无论如何它在观众中引起了巨大的情感，那么这只能归功于这样一个事实，即人们感到它描写的是一个性质普遍得多的冲突。一旦看到这样一点，那么十分清楚，虽然强调这种自传因素的相似性令人着迷，但是这种讨论并未触及理解剧作、探讨它的多层意义的中心问题。

事实上，相似决非如此接近：例如，在《等待戈多》中，幸运儿的话绝不是对乔伊斯文体的戏仿。如果要说它是什么的话，它就是对哲学上的胡扯和科学上的空话的戏仿，它们既与乔伊斯也与贝克特想要在创作中获得的东西相反。另一方面，如果波卓代表乔伊斯，那么他在第一次出现时是完全不符合艺术原则的，他只是在眼睛瞎了之后才变得心情忧郁地沉思的。如果波卓是乔伊斯，那么幸运儿是哑巴的意义又是什么呢，他变成哑巴是与波卓变成瞎子同时的。在《最后一局》中哈姆正在创作的长篇小说的特点是试图具有科学的精确性，此外，它还清楚地暗示，它根本不是一部艺术作品，而是一个稍加掩饰的载体，用以表达哈姆对自己过去行为的负罪之感，即在神秘的巨大灾难到来之际，他 69
没有救助他的邻居。在其他方面，克洛弗被表现得对哈姆“写作中的作

品”毫无兴趣，结果哈姆不得不讨好他年迈糊涂的父亲来听作品，可以想像，这样一种情景与乔伊斯和贝克特他们的情景大相径庭。

在贝克特剧作中表达的体验具有远比自传更为深远和基本的性质。它们揭示了他关于人世短暂和转瞬即逝的体验；随着时间变化发生的更新和毁灭的无情过程中难于认识自我的悲剧之感；人与人之间难以交流；在一个一切都不确定、梦幻与觉醒的界限始终游移不定的世界上永无休止地寻找真实；所有爱情关系的悲剧性和友谊的自我欺骗性（贝克特在论普鲁斯特的文章中谈到），等等。在《最后一局》中，我们当然也将面对死亡之感、沉重的悲伤和绝望之感的强有力表达，而这一切感觉都是在极度沮丧状态下体验到的；对于处在这种状态中的受难者来说，外部世界正在死去，但是在他的内心中，他的那些已经成为自主存在的个性的组成部分在进行着无尽的争斗。

这不是说贝克特提供的是一种对于心理状态的临床描述。他的创造性直觉探讨了体验的成分，表现出在多大程度上所有的人在他们的深层个性中携带着这种压抑和分裂的种子。如果说圣昆丁监狱的囚犯们对《等待戈多》做出了反应，那是因为他们面对着他们自己对时间、等待、希望和绝望的体验；因为他们在波卓和幸运儿那种施虐和受虐式的相互依赖中、在符拉基米尔和爱斯特拉冈之间的吵吵闹闹的爱恨关系中，认识到他们自己的人际关系。这也是贝克特剧作取得广泛成功的
70 关键：正视最深层的恐惧和焦虑的具体投射，这些恐惧和焦虑只能在一种半意识的水平才能模糊地加以体验，这种正视构成了一个净化和解放的过程，类似于精神分析中正视潜意识内容的那种治疗效果。这是解脱的时刻，通过面对生存的受难，从麻木的习惯中解脱，《等待戈多》中的符拉基米尔差不多就要做到这一点了。也许，这也是克洛弗能够做到的一种解脱，如果他有勇气挣脱哈姆对他的束缚，大胆进入外部世界的话，毕竟，这个世界并不像从哈姆那个令人产生幽闭恐怖之感的小天地看出去那样死寂。事实上，《最后一局》最后阶段克洛弗观察小男孩的奇怪情节所暗示的，似乎就是这一点。这个男孩是否就是处于逃避现实的封闭世界之外的生活的象征呢？

在早先的法文版中，这一情节比后来的英文版的处理更加详细，这一点很有意义。贝克特似乎再次感到，他原来写的太直露了。从艺术的观点看，他的确是对的；从他戏剧的类型看，半明半暗的暗示比明白

的象征更加有力。但是，无论如何，两个版本的比较能够说明问题。在英文版中，克洛弗在对他所看见的东西表示惊讶之后，仅仅说：

克洛弗　[惊讶地]像是个小男孩！
哈　姆　[嘲笑地]一个小……男孩！
克洛弗　我去看看。[下来，放下望远镜，朝门口走去，转过身来。]我得拿上鱼叉。[他找鱼叉，找到了，拿起来，急忙走向门口。]
哈　姆　不。
　　　　[克洛弗停下。]
克洛弗　不？一个潜在的生殖者？
哈　姆　如果他存在，那么他会死在那儿，或者到这里来。如果他不……[暂停。]

在早先的法文版中，哈姆对那个男孩表示了更大的兴趣，他的态度 71
从公开敌视变为克制。

克洛弗　那儿是有什么人！有人！
哈　姆　好，去把他结果掉！[克洛弗从凳子上下来。]有人！[用颤抖的声音]完成你的任务！[克洛弗冲向门口。]不，不麻烦了。[克洛弗停下。]有多远哪？
　　　　[克洛弗爬上凳子，用望远镜观察。]
克洛弗　七十……四米。
哈　姆　是过来？还是走远？
克洛弗　[继续观察]原地不动。
哈　姆　性别？
克洛弗　这有什么要紧？[他打开窗户，探出身去。停顿。他直起腰来，放低望远镜，转向哈姆，吃惊地。]像是个小男孩。
哈　姆　在干什么？
克洛弗　什么？

哈　姆　[粗暴地]他在干什么哪?

克洛弗　[也粗暴地]我不知道他在干什么。小男孩常干的事情。[他用望远镜观看。停顿。放下望远镜,转向哈姆。]他好像坐在地上,背靠着什么东西。

哈　姆　垒起的石头。[停顿。]你的眼力变好些了。[停顿。]无疑,他正在用摩西临死时的眼光看着这座房子。

克洛弗　不。

哈　姆　他在看什么哪?

克洛弗　[粗暴地]我不知道他在干什么。[他抬起望远镜。停顿。放低望远镜,转向哈姆。]他的肚脐。那一带。[停顿。]为什么要这么盘问?

哈　姆　也许他是死人。

自此之后,法文版与英文版内容再次相合:克洛弗想用鱼叉来对付这个新来者,哈姆制止了他,哈姆在片刻地怀疑克洛弗告诉他的是否是
72 真话之后,认识到转折的时候到了:"到头了,克洛弗,我们终于到头了。我不再需要你了。"

这个更长、更复杂的情节处理清楚地表现了小男孩的宗教的、或者说半宗教的象征主义;援引摩西和垒石的典故似乎暗示着,自从大难发生,地球死寂之后,在外部世界发现的第一个人、第一个生命迹象并不像摩西那样,死在了可以看见希望之乡的地方,而是像复活后那一刻的基督那样,像初生的婴儿一样获得了新生,靠在垒起的石头上。此外,像佛陀那样,小男孩意守丹田即肚脐。他的样子使得哈姆确信,分离的时刻,最后一局的最后阶段,已经到来。

看见这个小男孩无疑是剧中的一个高潮事件,它很可能代表了通过对更高现实的认识和接受,达到从时间的幻觉和转瞬即逝中得到拯救:小男孩意守丹田;也就是说,他把注意力集中在涅槃的巨大空虚、即虚无上,关于虚无,阿波德里的德谟克利特这样说过,"没有什么比虚无更加真实的东西了。"这是贝克特最喜欢的语录之一。

墨菲死前有一阵子大彻大悟,其间他下了"一局"棋,体验到了一种

奇异的感觉："墨菲开始什么也看不见了，那种无色是出生以后罕见的一种乐趣，是空缺……不是感官的，而是感觉的。他的其他感觉仍然处于平静之中，一种出乎预料的快感。不是它们自己中止的那种麻木的平静，而是当某种东西让位于虚无，或者就是加诸于虚无的时候，随之而来的积极的平静，在德谟克利特的大笑声中，只有虚无比它更加真
实。时间没有停止，要求时间停止就太过分了，但是在走走停停的轮回 73
过程中，当墨菲把他的头放在他的棋子中间的时候，通过他枯槁身躯的所有通道，他不断吸入那种必然惟一的、通常称为虚无的东西。"

哈姆把他自己与外界隔离开来，拒绝发放他占有的物质而害死了其余的人类，他眼睛瞎了，他贪图享乐，自私自利，那么，当自我的理性部分的代表克洛弗看清了物质世界、赎罪与复活以及从与那种"必然惟一的、通常称为虚无的东西"结合在一起的时间轮回中解放出来，这一切不过是幻觉的真实现实的时候，哈姆会死掉吗？或者小男孩的发现仅仅是死亡到来的象征，在一种不同的、更具体的意义上与虚无结合在一起？或者外部世界中生命的重新出现表明，与世界失去接触的时期已经快要结束，危机已经过去，分裂的人格已经接近于找到重新统一的途径，就像容格学派心理学家梅特曼博士说的那样，"在哈姆是向着无情现实的严肃转变，在克洛弗是对于自由的坚决接受，"是这样吗？

没有必要进一步讨论这些可能的解释了；因为决定赞成一种只能损害它们与其他可能的含义同时共存。然而，有一种富于启发性的评论，有关贝克特在小哑剧《哑剧一号》中表达的物质需求与不安和徒劳之感之间的相互关系的观点，该剧的首演是与《最后一局》的演出同时进行的。背景是一片沙漠，一个男人"仰面朝天倒在地上"。从各个方向传来的神秘的口哨声引起了他的注意。若干多多少少想要的东西悬挂在他面前，最显眼的是一瓶水。他试图取水。它挂得太高了。若干个立方体从天桥上降下来，显然是用来让他更容易够到水的。但是，无
论他多么巧妙地把它们上下叠起来，水总是在他刚要够到的时候滑开 74
去。最后，他干脆坐下来完全不动了。口哨声还在响，但他无动于衷。水瓶在他面前晃来晃去，但他一动不动。甚至于为他遮阴的那棵棕榈树也飘到天桥上去了。他还是一动不动，只是盯着自己的手。

这里我们再次发现了倒在生活舞台上的人，开始时他服从一系列冲动的召唤，让舞台侧翼传来的口哨声把他的注意力吸引到对幻想目

标的追求上，但是当他得到教训，拒绝了在他面前晃来晃去的物质满足之后，他找到了平静。对于目标的追求在获得时就会永远消退——由于时间的作用，必然如此，因为时间在我们取得渴望的东西的过程中改变着我们——这种追求只有在认识到虚无才是惟一的真实的时候才能消解。从舞台侧翼传来的口哨声与哈姆召唤克洛弗去为他的物质需要服务时用的口哨声相似。在《哑剧一号》中人物最后静止不动的姿势，使人回忆起《最后一局》早先的版本中小男孩儿的姿态。

波卓和幸运儿不断地活动，这一对驱赶者和被驱赶者总是在从一地到另一地的路途上；符拉基米尔和爱斯特拉冈一直在等待，他们的注意力始终集中于所许诺的到来；哈姆保持自卫的姿态，他为自己建立了一个隔绝外界保护他的所有财产的避难所；所有这些都同样是徒劳地专注于目标与幻想的目的种种表现。所有运动都是混乱的。正如克洛弗说的，“我热爱秩序。它是我的梦想。一个一切都静止不动，在尘埃落定之后每件东西都在它的最后位置上的世界。”

《等待戈多》和《最后一局》这些贝克特用法语写成的剧作，都是对
75 于人的处境本身的戏剧性陈述。它们缺乏通常意义上的人物和情节，这是因为它们在人物和情节都不存在的层面上处理其主题题材。人物预先假定了人性即人格和个体性的多样性是真实和重要的；情节的存在只能基于这样一种假设，即按部就班的事件才有意义。而这些正是这两部戏剧所质疑的假定。哈姆和克洛弗、波卓和幸运儿、符拉基米尔和爱斯特拉冈、内格和内尔都不是人物，而是基本人类状态的体现，很像中世纪神秘剧或者西班牙奥托宗教短剧中人格化的美德和罪行。在这些剧作中出现的东西不是具有确定开头和确定结尾的事件，而是永远不断自我重复的情境的类型。这就是为什么《等待戈多》第一幕的模式在第二幕中稍加变化地重复出现的原因；这就是为什么在《最后一局》结束时我们没有看见克洛弗真的离开哈姆，而是两个人都处于僵持不动之中。这两部剧作都重复了《等待戈多》第二幕开头符拉基米尔所唱的德国学生老歌的模式，歌曲唱的是一条狗进了厨房，偷吃面包，被厨子打死了，它的狗伙伴埋葬了它，它们在它墓前立了一块石碑，碑文讲述了这样一个故事，一只狗进了厨房，偷吃面包，如此这般永无休止。在《最后一局》和《等待戈多》中，贝克特所关心的，是探索一个个体性和

确定事件都不再显现、只有基本模式显示的深处。

在贝克特用英语为舞台和广播所写的剧作中，他的探索没有那么深入，个性化的人物和个性化的情节都有出现，反映的模式是相同的，但却是以个别人的生活的形式来反映的。《克拉普最后的磁带》处理时间的流动和自我的不确定性，《凡跌倒的》和《余烬》探讨等待、负罪感，以及把希望寄托于事物或者人的徒劳。

《凡跌倒的》（剧名取自《圣经》诗篇第 145 首："凡跌倒的，耶和华把 76
他们扶持；凡被压下的，将他们扶起。"表现一个爱尔兰老妇马迪·鲁尼，她非常胖，疾病缠身，举步维艰，她在去博格希尔火车站的路上，她去接她失明的丈夫丹·鲁尼，他的火车预定于 12 时 30 分到达。她步履艰难地走着，简直是一场噩梦。她遇到了一些人，想和他们进行接触，但是没能成功。"我和他们都是陌生人。"鲁尼太太四十多年前失去了一个女儿明尼。当她到达火车站时，列车却神秘地晚点了。车到站时，据说它在空轨道上停过很长时间。丹和马迪·鲁尼动身回家。当孩子们取笑他们的时候，丹·鲁尼问道，"你是不是曾经想过要杀掉一个孩子？……把在劫难逃的孩子还在含苞未放的时候就掐掉？"接着他承认在冬天里他常常想要攻击领他从车站回家的那个男孩子。当他们快到家的时候，那个小男孩追上了他们。他来归还他认为是鲁尼先生遗忘在列车上他的包厢里的一件东西。这是一个小孩子玩的皮球。这个男孩也知道列车在路上为什么停留：一个孩子从车上掉了下去，被压死在轨道上了。那么是不是丹·鲁尼把孩子推下了火车？是不是在旅途中他那种摧残年轻生命的冲动压倒了他？他对孩子的仇恨是否与马迪的不生孩子有关？马迪·鲁尼是否代表了生命和生殖的力量，而丹则代表了死亡的欲望，他仅仅把年轻的孩子看做是在劫难逃的人，可以在含苞未放的时候就掐掉。出自圣经语言的剧名是否意味着支持丹·鲁尼的观点？"凡跌倒的，耶和华把他们扶持……"是否是指被杀死并且从生存中得到拯救的孩子，他们免除了生活和年迈的苦恼，这就是上帝的扶持吗？当提到这句出自赞美诗的文字将作为下个礼拜天布道的主题时，马迪和丹·鲁尼二人都爆发出"狂野的笑声"。《凡跌倒的》触
及了《等待戈多》和《最后一局》中发出过声音的许多琴弦——但是方式 77
较为轻柔，较为浅显。

《克拉普最后的磁带》曾经在巴黎、伦敦和纽约的舞台上演出，并且

取得了巨大的成功。在这部作品中，利用了磁带录音机来展示人的个性的变化无常。克拉普是一个年纪很大的人，在他成年以后，他每年都录一盘磁带，记录他过去一年中的印象和事件，我们看见他年迈力衰，一事无成（他是一位作家，但是在这一年中他的书只卖掉了 17 本，"有 11 本按照零售价销给了海外的开放流通图书馆"），正在听他三十年前录制的自己的声音。但是他的声音对他来说已经变得陌生。他甚至于要借助一本词典来查看他自己以前使用过的一个比较复杂的词。磁带讲到似乎可以作为一个奇迹加以珍藏的顿悟的伟大时刻，"那一天我的著作将要完成"，这时，他听也不想听了，把磁带卷了过去。惟一明显引起他注意的叙述是关于在湖中一只平底船上做爱的。听过早年的三十九岁的那个自我的报告以后，六十九岁的克拉普继续录制他当年的流水账，"没什么可说的，一句话也没有。"他惟一的幸福时刻是，"陶醉于卷带这个词。[津津有味地]卷带！过去的无穷岁月里最幸福的时刻。"还有和一个丑老太婆做爱的记录。但是此时克拉普又回去听旧磁带。还是他以前的自我的声音，描述在湖上做爱的场面。旧磁带以一句总结性的话结束："也许我最好的时光已经一去不复返。那时还有一次幸福的机会。但是我不想要过去的岁月倒流。不想让我的心中重新燃起火焰。不，我不想要过去的岁月倒流。"幕落时，年迈的克拉普一动不动
78 地凝视前方，磁带还在无声地转动着。

通过由每年录制话语建立自传性资料库的这种手段，贝克特对于不断变化的自我身份问题进行了图解式的表达，他曾经在论普鲁斯特的文章中描述过这个自我。在《克拉普最后的磁带》中，在时光的某一时刻中的自我面对着它的更早的阶段，发现它对后者只是感到完全陌生。那么，处在现在的克拉普和过去的克拉普之间的身份是什么呢？在何种意义上他们是同一个人呢？如果说这是由三十年的间隔造成的问题，那么这个间隔就是缩短到一年、一个月、一个小时，也只是一个程度上的差别。贝克特有一次曾经计划写一部关于三个克拉普的长剧：克拉普和他的妻子、克拉普和他的孩子、克拉普独自一人。这是关于自我的身份的主题的进一步拓展。但是现在他放弃了这个计划。

广播剧《余烬》在一个方面类似于《克拉普最后的磁带》，它的主人公也是一个沉湎于过去的老人。在海浪咆哮的背景中，亨利回忆自己的青年时代，回忆就在这个地点溺水而死的父亲，那个运动员模样的父

亲鄙视他，把他当做废物。亨利似乎想要和死去的父亲建立某种联系，但是“他没有任何回答。”亨利的妻子艾达虽然可能也已经死了，但却回答他了。他们回忆在海边做爱，他们的女儿骑马、上音乐课，但是这时艾达消失了，只有亨利一人独自陷入沉思之中，他的思想转化为另外一个场景，当时他还是个孩子，似乎看见夜里有两个男人，一个是博尔顿，另一个是霍洛韦，霍洛韦是他们的家庭医生，博尔顿（亨利的父亲?）正在向霍洛韦请求某种性质不明的医疗方面的帮助。外面是冬天的夜晚，炉火正在熄灭，没有火焰，只有余烬闪光，亨利还在独自沉湎于他的
孤独：“星期六……没有事。星期天……星期天……一天都没有事…… 79
没有事，一天都没有事……连点儿声音都没有。”

亨利像贝克特后期长篇小说中的主人公那样，以故事的形式召唤记忆，有要说话的冲动。就像他的妻子或者说是记忆中的妻子对他说的，“你应该去看医生，你老是要说话，情况越来越糟，对于阿迪来说，该是什么样子？……你知道她跟我说过什么吗，那时候她还小，她说，妈妈，为什么爸爸成天不停地说话呢？她听见你在厕所里说话，我不知道怎么回答。”亨利回答说，“我跟你说，你就告诉她说我在祈祷。对上帝和他的圣人们大声祈祷。”

要说话、要讲自己的故事的冲动是贯穿贝克特伟大的长篇小说三部曲的线索，这种冲动也形成了他的广播剧《卡桑德》的主题。这里有两个声音：“开场者”与他打开和关掉的“话语声”。开场者承认，“他们说这就是他自己，他的声音，在他的头脑里。”我们听到这个“话语声”，可以认定它是在“开场者”的头脑里，这个“话语声”吞吞吐吐、气喘吁吁地报告说要找一个身份不明的人，在英文版中，这个人叫沃伯恩。作品暗示，一旦找到了沃伯恩，苦难即将结束：“……再没有故事了……睡觉……”戏剧结束时没有给出结论。就像在《最后一局》和《等待戈多》中那样，留给我们的印象是，在意识中最后的实现、拯救的获得、苦难的终止是否事实上或者有可能达到都是不确定的。在《卡桑德》中，声音或者说是有声的意识发出的喃喃絮语被迫用词语来填补虚空，即被迫讲述它自己的故事，这些喃喃絮语伴随着非词语的意识，即以音乐形式表达的情感的滚滚波涛。同样，在广播剧《词语与音乐》中，我们发现了一
个专制的主人克罗克，他命令他的两个仆人“词语”和“音乐”对诸如懒 80
散、年迈和爱情这样一些主题进行即兴发挥来消磨时间。克罗克始终

不满意，他用巴掌打他的两个仆人，命令他们再来。因此，克罗克与《卡桑德》中"开场者"的相似十分明显。都渴望着让意识得到平静，这些意识则出现在下述即兴发挥的词语中：

然后一条小路下去
穿过垃圾
向着那
完全的黑暗，没有乞求
没有给予，没有话语
没有感觉，没有需要
穿过废物
一条小路下去
向着那来自
水的源头的闪亮

在贝克特为格罗夫出版社所写的简称为《影片》的短片中，相同的对于自我感觉的逃避化为视觉的形式。影片的手稿以这样一句话开头："关键是感觉。一切外来的感觉，受压抑的、动物的、人的、神的、自我的感觉始终存在。对逃避外来感觉带来的乌有的探讨不可避免地分解为自我感觉。"贝克特和以往一样急于否认他想充当一位发布普遍真理的哲学家，他紧接着补充道："上面并没有附着真实的价值，只是在结构上和戏剧上有益处。"然而，在企图获得乌有带来的真正虚无时，对自我感觉的逃避在结构上和戏剧上都是贝克特所有作品的一个重要主题。在《影片》中，这一主题被具体化为主人公逃避一个追求者，而最终发现这个追求者就是他自己，而不是其他任何人。

此外，从意识中、从想要讲述自己的故事的冲动中获得解脱，似乎也是不可能的。因为真正的解脱在于人知道他不再是有意识的。然
81 而，随着死亡意识的消失，我们再也无法知道我们是否不再存在。因此，可以把一个濒临死亡的人最后时刻的意识想像成为永远停留在一个不能觉察自己是否消失的永恒状态。两个女人和一个男人的头从灰色的骨灰罐里伸出来。在一束光线的指挥下，他们开始和停止说话（就像《卡桑德》中开场者开关声音一样），他们背诵一些显然出自某部法国

性爱喜剧的无聊故事的片断，结果阴错阳差地导致了悲剧的结局，三个人自杀了。于是这里有了三个人物，丈夫、妻子和情人，他们都不知道彼此的存在，只是朦胧地感觉到他们都死了，不断地重复他们意识的最后时刻的内容。在仅仅半小时长度的文本的限度内，如何把永生表现在舞台上呢？全部文本被从头到尾讲了两遍，惟一的区别是第二遍时讲得快速轻柔，贝克特企图借助这种方法来实现这件不可能的事情。当到了第三遍时，戏剧从我们眼前逐渐消退了，但是我们仍然知道，它还在继续，更加快速，更加轻柔，直到永远。三个人物讲的都是些不相关的只言片语，因此在讲第一遍时不容易明白；于是重复全剧这种方法为观众提供了一个机会，可以把小片断拼到一起；成功地使用重复这种方法，就把两个不同问题的解决办法结合到了一起，这两个不同问题就是这位如此复杂的戏剧结构的作者所面临的难题。

在写于《影片》之前的《美好时光》中，贝克特以心广体胖的温妮太太的形象来描绘人的状态，她缓慢地沉入一个土堆里去（贝克特喜欢把一个人物固定起来，迫使他以口头说话的方式进行表达，他对戏剧在这方面的多种可能性十分着迷）。在第一幕中，温妮被埋到了腰，她的胳膊还能动；在第二幕中，只有她的头还露在外面。她的丈夫威利能够移 82
动，但是他完全投入地看报，根本没有注意温妮。温妮则只专注于她的少数几件所有物，她的快乐和乐观主义为剧作创造了辛辣的反讽。一方面，这是悲剧性的，温妮身陷如此可怕和无望的困境之中，她还如此快活，另一方面，这又是喜剧性的；在一种意义上，她的快乐是绝对的愚蠢，作者似乎对人的生活进行了深深的悲观主义的评价；然而，在另外一种意义上，温妮面对死亡和虚无时的快乐也是人的勇敢和高贵的表现，因此，作品提供了一种类型的净化。温妮的生活的确是美好的时光，因为她拒绝沮丧。

小型戏剧《来去》处理我们面对困境时的尴尬，而我们也是喜欢对我们同胞们的这种尴尬说长道短。现在我们面对着三个人物，分别叫做弗洛、维和鲁。她们中的每一个人轮流离开，让剩下的两个人相互告之某种即将来临的危难（她的死亡?），是关于不在场的那个人的。在所有可能的这种轮换都完成之后，这三位女士一起重新沉默地面对观众。

同样的经济和简洁也是贝克特第一部电视剧《噢，乔》的特点。先给我们引见了一个孤独年迈的男人乔，坐在空房间里的一张床上。他

从不说话，而是带着不断增加的恐惧倾听一个女人的声音指责他，说他的冷酷无情驱使她自杀。在这种声音持续不断的同时，摄影机无情地推进，越来越接近乔的脸部，直至在一个巨大的特写镜头中只能看见他的眼睛为止。然后一切归于黑暗。这是贝克特以前经常处理的一个主题。对于过去没有献出的爱和被拒绝了的爱。他对于这种新媒体的掌握令人惊讶。这是一部电视剧，不能以其他任何一种媒体的形式存在。
83 专注于电影银幕上一个越来越大的特写还是可以容忍的，而在电视屏幕上这种容忍总是保持在一个人的尺度上。可视而沉默和不可视却在说话两方面结合起来的人物也成功地利用了电视的双重性质：它的投射外部世界的能力与广播揭示内心世界、即心理景致的独特能力两相结合。

在《噢，乔》中，乔听见的声音具有女性声音的音色，然而在另一种意义上，它也在他头脑中，也是他自己的声音，是他自己意识的声音、他想要讲述自己故事的冲动的声音在嗡嗡作响。因为活着就是感觉到自我，而感觉到自我就是听见自己的思想，即那无休无止、不屈不挠的话语之声。作为受害于这种冲动的一个人，贝克特拒绝语言；作为一个诗人，始终被迫与语言打交道，他热爱语言。这就是他对于语言的态度的矛盾心理的根源：对他来说，有时它是神圣的工具，有时只是没有意义的嗡嗡声。

在广播剧《余烬》和《凡跌倒的》中，这种被迫性的谈话混入了自然声音的背景：在《余烬》中有海浪声，在《凡跌倒的》中有道路上的声音。语言的清晰之声与自然的含混之声大致相平衡。在一个已经失去意义的世界上，语言也变成了无意义的嗡响。正如莫洛伊在某处所说的，

"……我听到词语，由于我有一双敏锐的耳朵，听得很清楚，听了第一次，然后是第二次，时常还有第三次，都成了纯粹的声音，丧失了一切意义，这也许就是为什么对我来说谈话是难以言传的痛苦的原因之一。我自己发出词语时几乎总是要花费智力，但是对我来说却像是昆虫的鸣叫。这也许是我如此不善言谈的原因之一，我是指这样一种麻烦，就是我不但要理解别人对我说的话，而且要理解我对他们说的话。是的，到了最后，靠着耐心的力量，我们使自己为别人所理解了，但是我要问
84 你，理解了什么呢，有什么目的呢？对于自然的声响，对于人们工作的声响，我的反应是，以自己的方式思考，不想得到启示。"

当我们听到贝克特的人物（因此也是贝克特本人）使用语言的时候，我们经常感到像是西莉亚在和墨菲说话的时候那样："……噼里啪啦说出的话刚一说出来就死掉了；每一个词在有时间产生意义之前就被下一个词消灭了；以至于她不知道她说过什么。它就像第一次听的高深的音乐。"事实上，贝克特剧作中的对话时常建立在每句话都消灭前面说出的一句话这个原则上。尼克劳斯·盖斯纳在他关于贝克特的文章《语言的弱点》中，列出了他从《等待戈多》中抽取的一些段落，每个人物所下的断言都被逐渐修正、弱化、用保留条款加以限制，直至被完全收回。在一个没有意义的世界里，做出肯定性论断总是鲁莽的。"不要想说话，不要知道你想说的东西，不要有能力说你认为你想说的东西，但是决不要停止说话，或者几乎从不说话，这一点要牢记，即使处在创作的热情之中也是一样。"墨菲的说法是对贝克特大多数人物的总结。

如果说贝克特的作品关心的是表达在一个处于不断变化的世界上
寻找意义的困难的话，那么他的语言的使用，就是要探索语言既作为一
种交流手段，又作为一种表达确切论断的载体即思想的工具所具有的
局限。盖斯纳曾经问贝克特，他的写作和他关于语言不能传达意义的
明确信念之间是否有矛盾，他回答说，"先生，我该怎么办呢？只有这些
词语，除此之外没有别的东西。"但是事实上他的戏剧手段的使用表明，
他试图找到语言之外的表达手段。在舞台上，以他的两部哑剧为例，人 85
们可以完全摒弃词语，或者当人物的行为与他们的话语表达相互冲突
的时候，至少人们可以揭示出词语下面的真实。"我们走吧，"在《等待
戈多》每一幕的结尾处两个流浪汉都这么说，但是舞台指示告诉我们，
"他们不动。"在舞台上，可以把语言看做是与行动组成了一种复调关
系，这样就能够揭示出语言后面的事实。因此，贝克特剧作中的哑剧、
打闹喜剧和静场具有重要意义，如克拉普吃香蕉，符拉基米尔和爱斯特
拉冈跌坐在地上，与幸运儿交换帽子，《最后一局》结尾处克洛弗的静止
不动，使他口头表达出来的愿望受到怀疑。贝克特使用舞台是要努力
缩小语言的局限与存在的直觉之间的差距，这种存在的直觉，就是他尽
管强烈地感觉到词语不能胜任加以系统说明、但是又力图进行表达的
对人的状态的感觉。舞台的具体和三维的特性可以作为思想和探索存
在的工具为语言增加新的能力。

贝克特的全部作品都是致力于对无以名之的事物加以命名："我不得不说，无论这意味着什么。没有什么可说的，没有话说，只有别人的话，我不得不说……我要喝一个大海，因此就有了一个大海。"

贝克特剧作中的语言服务于表达语言的破碎和解体。在没有确定性的地方，就没有确定意义——不可能获得确定性也是贝克特剧作的一个主题。戈多的许诺是含糊和不确定的。在《最后一局》中，某件无法确定的事情在按部就班地发生，当哈姆焦急地问道，"我们没有开始……意味着什么吧？"克洛弗只是笑。"意味着什么！你和我意味着什
86 么！"

尼克劳斯·盖斯纳已经列出《等待戈多》中可以看到的语言解体的10种不同的方式。它们多种多样，从简单的误解和双关语到独白（无法沟通的迹象）、陈词滥调、同义反复、无法找到正确的词语，以及"电报体"（没有语法结构，通过发布命令进行交流），直至幸运儿那混乱无意义和没有标点符号（譬如问号）的大杂烩，说明语言已经失去了作为交流手段的功能，疑问句变成了并不真正要求答案的陈述句。

但是，在贝克特的剧作中，比仅仅是语言和意义的解体的形式上的迹象更为重要的，是对话本身的性质，这些对话一再崩溃，因为其中没有发生思想的真正论辩交锋——或是由于个别词语意义的丧失（当问戈多的男孩信使是否不幸时，他回答说，"我不知道，先生"），或是由于人物不能记得他刚说过的是什么（爱斯特拉冈："我不是立刻就忘记了，就是从来就不记得"）。在一个失去了终极目标的漫无目的的世界上，对话像行动一样，变成了仅仅用来消磨时间的游戏，就像《最后一局》中的哈姆所指出的："……唠叨，唠叨，词语，就像那个独自一人的孩子，要把自己变成几个孩子，两个，三个，待在一起，在黑暗中悄悄地说话，……一刻又一刻，喋喋不休"。正是时间本身耗尽了语言中的意义。在《克拉普最后的磁带》中，克拉普在自己最美好的时光中所从事的理想的宗教职业，在克拉普变老时成了空洞的声音。在《凡跌倒的》中，鲁尼太太没能建立起一座友谊的桥梁，她想要与她所遇到的人进行沟通的努力却只是使她与人们更加疏远。在《余烬》中，老人的沉思默想相当于波涛对海岸的拍打。

87 但是，如果说贝克特使用语言的目的是贬低作为观念思想的载体或者对于人类状态问题的现成答案进行交流的工具的语言，那么自相

矛盾的是，他始终使用语言也必定会被看做是企图就他自己的作用进行交流，即交流那些不可交流的东西。这样一个任务可能就是一种悖论，然而它有意义：它抨击了这样一些人的廉价和懒惰的自满情绪，他们以为提出问题就是解决了问题，以为世界能够以明确的分类和系统的阐述加以把握。这种自满情绪就是一连串失败的基础。认识到现成解决办法和预先设定意义只是幻想和荒诞，这不是在绝望中终结，而是一种新意识的起点，这种新意识怀着新发现自由的兴奋去面对人类状态的神秘和恐惧："因为知道虚无这件事本身就是虚无，所以也就不想知道任何东西了，而是想要超越知道任何东西，这时平静就来到了，来到了漠不关心的探索者的心中。"

可以把贝克特的全部作品看做是对于隐藏在以概念性术语进行纯粹说理背后的真实的探讨。他可能贬低了作为终极真理的交流工具的语言，但是他表明了自己是一位作为艺术媒介的语言的大师。"先生，我该怎么办呢？只有这些字词，除此之外没有别的东西。"由于缺乏更好的素材，他有意把词语铸造成了一种最好的工具。在戏剧上，他能够给语言加上一种新的维度——动作的复调，这种复调具体、多面、无法明确解释，但是对观众产生了直接影响。在戏剧中，至少在贝克特的戏剧中，超越概念思维的舞台是完全可能的，就像抽象绘画超越了确认自然事物的阶段一样。

我们实际看到的以及在梦、记忆和非语言的、纯粹情感（按照贝克特最喜欢的哲学家之一叔本华的意见，音乐这种非语言的艺术形式可 88
以最完美地表达这种纯粹情感）的意识中显现给我们那些视觉形象，也和词语一样，都是我们意识自我的必不可少的成分，是流经我们脑海的无尽的河流的话语，可以看做是我们向自己讲述的一个关于自己的无尽的故事。哈姆在《最后一局》中写了他自己的故事，克拉普在倾听过去他对自己讲述他自己的录音，以及他的巨著三部曲的主人公们，都是自我的这一神秘方面的典型事例。在贝克特戏剧创作的最后阶段，他日益专注于探索自我的这个方面。流经我们脑海的词语，或者说我们心中偶尔发作的多语症之流（像《余烬》中亨利的发作，当他躲在厕所里的时候，只能告诉他女儿说爸爸正在祈祷），只是这些词语呢，还是这些故事，甚至是我们的真实自我呢？在《不是我》中，贝克特讨论了这个问题。话语从一张嘴中发出，我们看见这张嘴悬挂在黑暗的舞台高处，一

个小小的移动的点。这些话语、这些思想来自何处？它们不是物质世界的组成部分，然而它们出自一个非常物质的、有血有肉的器官嘴巴。那么嘴就是非物质的世界与血肉的、或者说实在的世界之间的交点。一个七十岁老妇人的声音谈到这样一件事情，那是生命的晚期，四月，在一片田野上，她突然被一个声音所支配，这个声音开始从她嘴里语无伦次地发出——这是在经过了一生的无言之后。在这部短剧的演出过程中，这个声音有五次想要说，“我”，但是每一次都自己纠正说：“不，她！”……这个声音不能意识到它自己就是与“自我”、即“我”相等同的。同样，在《脚步声》中，老妇人前后左右地游荡，没完没了，坚持要听见脚步声，以便作为她的存在的物质证据，而不仅有非物质的语言的证据
89 ——讲述故事；这是一个关于一位姑娘的故事，做礼拜时有人问这个姑娘什么事情，她回答说，她不知道发生了什么事情，因为她不在场。在这里又是物质形态的自我——这点毋庸置疑——的确不在场，因为自我是神秘的，甚至难以捉摸的——既在场又不在场。在《那时》中，像在《克拉普最后的磁带》中一样，自我的不可捉摸性明显地表现为时间中人格的短暂性：临死之际，在老人的脑海中回响着三个声音——在时间的每一点上，我们的自我都是一个明显不同的实体吗？是同一时刻里他的意识中出现完全不同自我的回忆的相互交叠部分吗？在两个后期的电视剧中，回忆与负罪感和悔恨感交织在一起：在《三个鬼魂》（原名《约会》）中，老人正在聆听一盘贝多芬第五钢琴三重奏的磁带（剧名《三个鬼魂》即出自这个“三重奏”），一边等待着某个尚未到来的人。有人来了，是个孩子（也许让人想起《最后一局》结尾时的那个小男孩），他盯着老人看了一会儿，然后离开，出了走廊。他是否就是没有出世的孩子，某次没有结果的爱情的果实呢？在《只有云彩》中，一个非常相似的老人（英国广播公司出品，贝克特监制，同一个演员罗纳德·皮卡普主演）在一个光圈中来回踱步（一个形象，无疑是从起床到上床的日常生活、光明与黑暗、白天与夜晚的形象），沉迷于一个女子脸部的形象，以及“只有天上的云彩”这句话，它出自 W. B. 叶芝的《塔》：

朋友的死，或者每一双
美丽眼睛的死，
都使得呼吸停顿——

似乎只有天上的云彩
当地平线消失的时候；
或者一只鸟充满睡意的鸣叫
在渐渐加深的幽暗之中。

这些电视剧非常短小；很清楚，它们意在以最集中的形式捕捉一种 90
总体性的情感。因为，如果自我始终是难以捉摸的，分裂为感觉的部分和被感觉的部分，即故事的讲述者和故事的倾听者——虽然也是一直不停、每时每刻地变化着——那么，惟一能够交流的真实体验就是情感最强烈的、总体存在的时刻的体验。

归根到底，这就是一切艺术试图捕捉的东西。这就是塞缪尔·贝
克特的艺术的目的和追求。 91

第二章　阿尔蒂尔·阿达莫夫

——可治之症与不治之症

阿尔蒂尔·阿达莫夫是荒诞派戏剧某些最具有影响力的剧作的作者，但是后来他摒弃了自己可以归于这一派别的所有作品。然而，引导他从事这种类型戏剧的创作和放弃这种类型戏剧的创作的发展过程引人入胜，值得进行探讨。阿达莫夫不仅是一位著名的戏剧家，而且是一位著名的思想家，他为我们提供了一份记录完整的个人历史，即成见和执念如何使他创作那些描写一个毫无意义和可怕噩梦般的世界的剧作，而理论思考又如何引导他归纳出一套荒诞美学，最后他又是如何逐渐回归一种以真实为基础的戏剧，一种再现社会状态，具有明确社会目的的戏剧。一个处于1940年代的戏剧家，他如此彻底地拒绝自然主义戏剧，这种戏剧对于我们来说，甚至连地名都可以在地图上找到，对他来说，这种戏剧是“说不出来的庸俗”，而到了1960年代，这位戏剧家却又投身于创作一部地点和时间都完全基于1871年的巴黎公社的大型历史剧，这一切是如何发生的呢？

阿尔蒂尔·阿达莫夫生于高加索的基斯洛沃茨克，是一位原籍亚美尼亚的富有油井主的儿子，他四岁时就离开了俄国。他的双亲有钱到处旅行，像许多富裕的俄国家庭的孩子一样，阿达莫夫是在法国长大的，这就是他掌握了法国文学风格的原因。他读的第一本书是巴尔扎克的《欧也尼·葛朗台》，当时年仅七岁。第一次世界大战的爆发使得阿达莫夫一家定居于弗洛伊登斯塔特，这是位于黑森林山的一处疗养胜地。只是通过威登堡国王的特别干预，国王与阿达莫夫的父亲相识，这一家人才逃脱了作为敌国公民被扣押的命运，经特许离开德国前往瑞士，在那里他们定居在日内瓦。

阿达莫夫在瑞士接受了他的早年教育，后来在德国美因茨上学。1924年十六岁时他前往巴黎，被吸收进了超现实主义者的圈子。他创作超现实主义的诗歌，编辑一份名为《突变》的先锋派刊物，成了保尔·艾吕雅的朋友，过着巴黎反主流文人的生活。

逐渐地他停止了写作，至少是停止发表他所写的东西。后来在一本名为《自白》的小书中，他描述自己所经历的严重的精神与心理危机，这肯定是世界文学中最可怕和无情的自我揭露的文件。这部日期为"1939年于巴黎"的陀思妥耶夫斯基式杰作的开头部分，是对于形成存在主义文学和荒诞派戏剧基础的那种形而上痛苦的精妙描写：

"那儿有什么？首先我知道我存在。但我是谁？我所知道的关于我的一切就是我在受难。如果我在受难的话，那是因为在我自己的本原处存在着残缺，存在着分裂。

我被分裂出去。我和什么分裂——我说不出。但是我已经分裂了。"

在脚注中，阿达莫夫加上，"以前它叫做神。现在它已经没有了名字。"

一种深深的异化之感，一种时间用它的"巨量液态物质、全部黑暗力量"压迫他的感觉，一种深深的被动之感，这些都是他的精神疾病的某些症状。

93 "一切事情的发生，仿佛我只是某个巨大的不可理解的和处于中心地位的存在的一个特殊存在物……有时，这个生活的巨大整体对我来说是如此奇异地美丽，使我欣喜若狂。但更常有的是，它似乎像一头怪兽，刺透并征服了我，它无处不在，既在我体内，又在我身外……恐惧抓住了我，把我包裹起来，随着时间的推移，包得越来越紧……我的惟一出路是写作，是让其他人意识到它，这样就不必独自感受它，无论如何摆脱掉它一小部分也好。"

正是在梦境和祈祷中，这位做出狂乱自白的作家找到了避难所。梦境是"灵魂在夜晚时伟大的沉默的活动"，祈祷是"沉浸在时间里的人的绝望的需要，企图在能够拯救他的惟一实体中找到避难所，这个实体是从他自己向外的投射，是他自身中分享永恒的那些东西的投射"。然而向什么祈祷呢？"上帝这个名字不再出自人的口中……这个词用得太久了，已经退化，不再意味着什么……使用上帝一词就是懒惰，就是

拒绝思想，就是一种捷径，就是一种恶意的简写……”因此，信仰的危机也是语言的危机。“在我们老化的词汇表中的词汇就像重病之人。有些人也许能够活下来，其他人则不可救药。”

在日期为“1939 年于巴黎”的《自白》接下来的部分（已经以《无尽的羞辱》为题用英文发表）里，阿达莫夫坦率无情地描写了他自己的病症，他想被低级妓女羞辱的愿望，以及他“没有能力完成肉体占有行为”。阿达莫夫充分了解自己精神疾病的性质——他精通现代心理学，94
甚至还把容格的一部著作译成法语——他也充分了解精神疾病的价值，它“给予受害者一种极强的洞察力，是所谓正常人不可能得到的”，因此它给予他一种想像力，“让他通过自己特有的疾病，去接近伟大的普遍规律，而对于世界的最高理解就是以这种规律加以表达的。因为个别总是普遍的象征性表达，所以极端的个别最有效地象征着普遍，因此，超越了人的个别想像力的精神疾病更加完全地确定了他的普遍意义。”

无情而详细地描述了自我羞辱、精神疾病的狂暴以及它的困扰、仪式、自动机制，这种描述本身就是自虐症的症状，在此之后，阿达莫夫在题为《无耻的时代》的部分里回到对我们的时代进行诊断。他把无耻定义为没有名字的东西，即不可命名物，诗人的任务就是不仅叫出每一事物的名字，而且“宣布废止……那些蜕化变质的概念，即那些非法使用死后残存古老神圣名称的干瘪抽象的概念。”我们时代语言的退化就是这个时代最严重的疾病的表现。已经失去的是神圣之感，即“死去的古老世界的神话和仪式的高深智慧。”

这个世界的意义的失落显然与语言的退化相联系，而这二者又与信仰的丧失、神圣仪式和神圣神话的失落相联系。但是，也许这种退化和绝望是迈向更新的必要步骤：“也许今天软弱的人类所倾泻的糟糕和空洞的语言，尽管十分可怕，无比荒诞，但是它在一个觉醒的孤独的人 95
的心中回响，然后，也许这个人突然认识到他不能理解，于是他开始理解。”因此，留给人的惟一任务就是撕去所有死去的皮肤，直到“他发现自己已经裸露无遗。”

在这份无情地自我揭露的记录中，阿达莫夫概述了荒诞派戏剧的全部哲学，早在他开始写作他的第一部戏剧之前很久。

在《自白》的书页里，我们可以追寻他在战争年代的经历：1940 年 5

月和6月仍在巴黎;7月在卡西;8月在马赛;然后,在1940年12月和1941年1月之间,在阿热莱的拘留营,数月之中情绪极为沮丧;1942年12月返回巴黎。《自白》的最后部分和序言所署日期为1943年。

在阅读这部惊世骇俗的著作时,我们目睹的是这样一个心灵,它把自己获得拯救的基础置于自我剖析和对于自己的困境的无情认识之上。在阿达莫夫为短命的文学评论期刊《新时代》所撰写的文章中(欧洲战后不久他成为该刊的编辑),他返回了同一主题,但是已经在精神上十分超然,在一个历史转折关头,以思想家的姿态,呼吁为一个新时代的新起点制订一个行动纲领。

这个纲领的特点是完全没有幻想和轻易的解决办法:"我们被指责为悲观主义,好像悲观主义只是若干可能的态度之一,仿佛人能够在悲观主义与乐观主义这二者之间进行选择似的。"这样一种纲领必然是破坏性的,因为它拒绝一切现存教条。它坚持认为艺术家的职责是避免
96 只选择世界的某一个方面——"宗教的、心理学的、科学的、社会的——而是唤起这些事物后面的整个阴影,这些事物就出自这个阴影。"这是对于整体的探索,因为真实就隐藏在令人迷惑的多种表象之下,这种探索再一次被看做是对于神圣的探索:"我们时代的危机本质上是一种宗教危机。这是一件生死攸关的大事。"然而,上帝的概念已经死亡。我们处于一个时代的门槛上,在这个时代里绝对事物的各个方面不受个人见解影响,因此也是道教和佛教这些信仰复兴的时代。现代人发现自己处于这样一个悲剧性的绝境中:"无论他从何处出发,走哪条路,现代人都得到同一结论:在可见的表象后面,生活隐藏着这样一种意义,即它所企图发现的东西是精神永远无法洞悉的,这种精神陷入了困境中,知道无法发现它,然而又不能放弃这种毫无希望的追求。"阿达莫夫指出,严格地说,这不是一种荒诞的哲学,因为它仍然以世界具有意义的信念为前提,虽然这个意义必然处于人的意识能够达到的范围之外。知道可能存在意义但是也知道这种意义永远无法找到,这是悲剧性的。认为世界完全是荒诞的任何信念都不具有这种悲剧性的因素。

在社会和政治方面,阿达莫夫认为共产主义是解决办法。但是他的解决办法对共产主义的支持是非常个人化的。他发现共产主义中没有超自然的、神圣的成分。共产主义的意识形态把自己限于纯粹人的范围,对于他来说,这种意识形态仍然面临这样的问题"将自己限于人

的领域的任何事物是否只能达到次于人的东西呢?”如果情况果真如此,那么为什么要支持共产主义呢?

“如果我们依然转向共产主义,那仅仅是因为有一天,当它似乎相 97
当接近于实现它的最高目标——阻碍人们之间进行商品交换的所有矛盾都被克服——这时,它将不可避免地遭遇出自事物本性的伟大的‘否定’,这是它原以为在它的斗争中可以忽视的东西。当物质的障碍被克服之后,当人将不再能够自我欺骗、无视他的不幸的本质的时候,就会产生一种更加强有力的焦虑,它更加有效,因为它已经被剥去了妨碍它出现的任何东西。不言而喻,这样一种纯粹否定的可能性,在我们看来并不需要坚持,而为了完美,这种坚持本该表现在行动中。”

这就是阿达莫夫在1946年时的立场。后来,很大程度上是由于戴高乐将军在1958年5月事件后实行了紧急状态,他更加积极地支持极左派。然而,当1960年有人问他是否改变了自1946年以来的一贯态度时,阿达莫夫坚定地说,他仍然赞同他十四年前所写的东西。

第二次世界大战接近尾声时,阿达莫夫开始为剧院写戏。那时他正在阅读斯特林堡的作品,在斯特林堡剧作、特别是《梦幻剧》的影响下,他开始发现自己周围有许多戏剧素材,在“最普通的日常事件中,特别是街头景象中。最打动我的是鱼贯成行的行人,他们孤独地处于人群之中,他们的话五花八门,我的自娱自乐就是倾听他们的只言片语,各种只言片语结合在一起,似乎就形成了一个复合的实体,其中每一个片断都成为其象征性真实的保证。”有一天,他目击了他面前发生的一个场面,转瞬即逝,它的戏剧性的真实使他很想加以表达。两个漂亮姑娘经过一个盲人乞丐身边,她们唱着一首流行歌曲的迭句:“我闭上了
我的双眼,真是美妙!”这个场景使他萌发了一个想法,把它搬上“舞台, 98
尽可能地残酷、尽可能地成为视觉形象,人的孤独,缺乏交流。”

阿达莫夫的第一部戏剧《滑稽模仿》就是这个想法的成果。在一系列迅速掠过的场面中,表现了两个男人迷恋上了同一个头脑简单的平庸少女莉莉。其中一个是“雇员”,他朝气蓬勃、有条不紊、积极乐观,而另外一个“N”消极、孤立无援、灰心丧气。雇员在与莉莉的一次偶遇中获得了一个完全错误的印象,以为他与莉莉定了约会,他始终抱着希望,不断来到想像中的约会地点。另一方面,N则成天躺在大街上,等待莉莉偶然路过。最后,雇员的乐观主义和满怀希望的态度与N的怯

懦消极结果完全相同——一事无成。莉莉甚至不能分清这两位相互竞争的追求者。雇员进了监狱，他在那儿继续为将来制订计划，仍然希望保持他的地位，虽然此时他已经瞎了。N被一辆汽车撞倒，被街道清洁车扫进了垃圾里。莉莉由一些相对成功的男人们陪着——一个记者，她似乎爱着他，约会时她等着他，记者是一家报纸的编辑，他对待她就像对待自己养的情妇一样。当剧情需要时，这位编辑还充任其他几位当权人物——一家餐馆的经理，一家公司的主管（雇员就是这家公司的推销员），一家饭店的接待员（他没能在这里开个房间）。观众看雇员和N，好像是从他们自己的观点来看的，而看记者和编辑，则完全是从外面来看的，记者和编辑被看成是"他人"，他们能莫名其妙地支配着别人的命运，而灾难也决不会降临在他们头上。两对模样相同而且可以互换的夫妇充当歌队，他们是我们周围没有个性的人群；他们的年纪随着
99 剧情的进展而逐渐衰老，但始终是无名无姓的，完全可以互换。

时间被不断提及：人物不断相互询问时间，但是始终没有得到答案。一个没有指针的钟作为背景反复出现。时间的作用也用空间的逐渐缩小来表现。戏剧开场时的那座舞厅在第二场又出现了——但是现在背景变小了许多。在某处，N和一个妓女在一起，他要求那个妓女羞辱他。正如阿达莫夫自己指出的那样，《滑稽模仿》意在说明他自己的态度正确合理："即使我像N一样，我也不会受到比雇员更多的惩罚。"轻松愉快与畏缩不前和自我羞辱一样，都是没有意义的。

《滑稽模仿》试图与精神疾病打交道，试图把心理状态变为具体可见的东西。正如阿达莫夫在该剧第一版引言中所下的定义，这类戏剧的表演是"把思想和构成思想的隐秘内容的形象投射进感觉的世界中去。一部舞台剧应该是可见与不可见的世界之间的交汇点，或者换句话说，是展示，是隐藏的和潜伏的内容的表现，这些内容就构成包围戏剧种子的外壳。"

由于《滑稽模仿》为了类型化而坚决拒绝个性化——在这点上它类似于德国表现主义戏剧——它代表了针对心理戏剧的复杂多样性的反拨。它故意返回到原始主义。阿达莫夫不想再现世界，他想对其进行滑稽模仿。"当我审问我周围的世界时，我时常指责它不过是一种滑稽模仿。但是我所确认的这种疾病——是否还不止是一种滑稽模仿呢？"滑稽模仿是直接的、粗糙的和过分简单的。《滑稽模仿》故意回避了情

节、个性化或者语言方面的所有精妙之处。这是一部姿态的戏剧——N躺在马路上，雇员跑来跑去，可以互换的夫妇做出人类存在的各种活 100 动，但是没有可以辨认的个人。

阿达莫夫感到，以这样简单的方式滑稽模仿这个世界，他走进了死胡同。在他的下一部剧作《侵犯》中，他迈出了向着描绘处于真实人际关系中的真实的人的第一步。《滑稽模仿》中那些与世隔绝的孤独的人物被一个家庭所代替。这仍然是一个由孤独的个人所组成的家庭，无法交流。但是，他们被强有力地联系在一起——奇怪的是，联系他们的是他们所共有的对一位死去英雄的忠诚。

这位英雄是一位已故的作家让，他留下了无数难以解读的手稿给他的朋友和学生皮埃尔，后者是死者妹妹阿涅斯的丈夫。他们和皮埃尔的母亲住在一起，家里一片混乱，这表示混乱已经深入人物的头脑。解读让的手稿的任务几乎是无法完成的。他的手稿不仅难以辨认，而且其中字迹本身也已经消退。根本无法知道他写的究竟是什么，始终存在这样一种危险，即这位遗稿受托人简直可能编造出他认为那位导师应该写出的东西。即使一张纸片、一个句子最后被解读出来，它还是得放进数量巨大的混乱手稿的上下文中间进行安排。

让的另外一个学生特拉代尔想要帮忙，但是人们信不过他，因为他往往把一些东西塞进让的遗稿里。事件发生的这个房间里是一片混乱，与之相应的是整个国家也是一片混乱，移民越过边境涌进来，社会结构正在解体。在第二幕，房间里充斥着家具，情况更加混乱。皮埃尔发现要理解手稿的意义更加困难。一个要在隔壁房子找人的男人进来了，开始和阿涅斯交谈。他是“第一个进来的人”，阿涅斯打算和他一起出走。在第三幕，这个男人已经成了这个家里的常客，而皮埃尔准备躲 101 到楼下他自己的私室里去，以便安静地工作。阿涅斯正式离开了他，和“第一个进来的人”一起走了。在第四幕，房间变整洁了，遗稿也堆放整齐了。国家也恢复了秩序。皮埃尔决定放弃他的工作。他开始撕碎这些手稿。阿涅斯出现了——她是来借打字机的。她的情人病倒了，她无法料理他的业务。皮埃尔去了自己的私室，特拉代尔在那里找到了他；他已经死去了。

《侵犯》是一部关于毫无希望地寻找意义的戏剧，即寻找一种能够使得一大堆无法解读的稿件具有意义的信息；但是它与社会及家庭的

秩序和混乱有关。阿涅斯似乎代表混乱。皮埃尔和她结婚，不是同时就和她死去的哥哥以及他混乱的手稿结合在一起了吗？当她离开以后，秩序恢复了，混乱和事业上的失败转移到了她情人的家中。然而，当皮埃尔放弃他在手稿上的工作的时候，他死去了。他把阿涅斯让给了第一个进来的人，因为他越来越多地回避与人接触。阿涅斯带来的混乱也代表了现实和与他人关系的令人迷惑的性质，这些都是皮埃尔无法处理好的。他回避与他人接触，是因为他发现交流越来越困难。在他的心目中，语言正在解体："为什么有人说，'事情发生了吗？'这个'事情'是什么？它要从我这里得到什么？为什么有人说'在地上'，而不说'在旁边'或者'在上面'呢？我已经浪费了太多的时间来思考这些事情。我要的不是词义，而是它们的体积和移动的躯体。我不再寻找任何东西……我将无声无息、一动不动地等待。"

皮埃尔的母亲给他的私室里送食物，他请求她再也不要和他说话
102 ——这是他完全退隐的信号。正是当他放弃了他的退隐的态度的时候，当他决定要过一种与其他人相同的生活的时候，阿涅斯离开了他。"她离开的太晚了，或者说太早了。要是她多一点儿耐心，我们就能够再一次重新开始，"他这样说，然后回到他的私室——死去，刚好错过了阿涅斯，她是来"借打字机的"，然而也是来请求让她回来的。但是皮埃尔的母亲没有、或者不愿意理解，没有去叫皮埃尔下楼来。

悲剧在这里转成了误解。如果皮埃尔的母亲没有把阿涅斯借打字机的要求理解为字面上的，而是理解为象征性地要求让她回家、参与家庭的工作，那么皮埃尔就不会这样死于被抛弃和没有爱。阿达莫夫描述了他是如何认为他已经找到了一种重要的戏剧手段——间接对话，人物在讨论中含糊地涉及主题，因为他们没有勇气公开表达他们的感觉，因此使得他们陷于悲剧性的误解之中。后来他认识到，他仅仅是重新发现了其他戏剧家特别是契诃夫已经使用过的一种技巧。

《侵犯》是一部令人神往的戏剧。安德列·纪德对它印象深刻；他感到它处理的是一位死去作家的伟大和他的影响和力量逐渐消失的过程——这肯定是一位风烛残年的老作家的误解，他把他自己那一代人的观念加在了新一代人的作品上面。对于一位当代读者来说，《侵犯》最显著的特色正是死去作家的不真实性，事实上，他那被夸大的信息基本上是无意义的——因此也是荒诞的。

伟大的法国导演让·维拉尔曾经在1948年的阿维农艺术节上演出了阿达莫夫改编的毕希纳的《丹东之死》，他以一个当代人的眼光来看待《侵犯》。他赞扬阿达莫夫抛弃了“对话和复杂情节的花边装饰，还 103
给戏剧以它本身应有的质朴纯洁性，”即明确和简单的象征。他把这部质朴的现代戏剧与克洛代尔的戏剧相对照，说后者“从信仰和华丽辞藻的美酒中获取效果”，他提出阿达莫夫和克洛代尔这两种选择，答案当然是阿达莫夫。

纪德和维拉尔对阿达莫夫的赞扬，以及其他著名文学和戏剧界人士如勒内·夏尔、雅克·普雷韦尔和罗歇·布兰的评论，都收入了一本薄薄的小册子里，阿达莫夫无法使他最初的两部剧作在舞台上演出，于是把它们一起收入书中献给读者。该书的出版取得了预期效果；1950年11月14日，由让·维拉尔执导的《侵犯》在香榭丽舍田园大道剧场上演。三天之前，阿达莫夫的第三部戏剧《大演习和小演习》在梦游者剧场上演，由另外一位法国先锋派戏剧的杰出先驱者让一玛丽·塞罗执导，罗歇·布兰领衔主演。

阿达莫夫自己解释说，《大演习和小演习》这个剧名是指剧中描写的社会动荡的小演习，以及相对照的人的状态本身的大演习，后者包括了前者，并使其相形见绌，在这个语境中，“演习”一词具有军事和心理两种意义。

《大演习和小演习》把《滑稽模仿》中相似生活的主题与《侵犯》背景中的社会和政治动荡的主题结合起来。一位革命领袖积极的、自我牺牲的奋斗，被表现为是徒劳的，和一位饱受隐秘心理力量折磨的受难者的消极被动一样，后者被迫执行看不见的监管人喊叫出来的命令，逐渐丧失了他的四肢。故事发生在一个受到粗暴独裁统治压迫的国度里。 104
“斗士”这个活跃人物领导了对这个警察国家进行的斗争，并且取得了胜利；最后，当他发表讲话承认革命者被迫使用野蛮的恐怖方法来获得胜利的时候，他崩溃倒地了。此外，“斗士”还造成了他自己孩子的死亡，因为他自己所挑起的动荡使得医生无法及时赶到孩子的病榻旁。积极活动者所取得的东西与消极人物所取得的相差无几，后者是个无腿无臂的残疾人，坐在轮椅上，被他所爱慕的女人踢到路上，被人群踩死了。

那个残疾人必须服从各种声音发出的命令，迫使他把手伸进将会

切掉手的机器里，走到将要撞倒他的汽车前，他显然是该剧的主人公，体现了作家自己的态度。他的手足伤残像他之前戏剧中的 N 和皮埃尔的死亡一样，是他缺乏与人进行接触的能力、缺乏爱的能力的直接后果和表达。他自己说，如果他能够和一个女人生活，和她生个孩子，那么他的监管人的声音将对他失去支配力量；使他失去四肢的那些事故通常紧随在他不能保有他所爱的那个女人艾尔娜对他的感情的时候，有时她暗示她真的爱他，而另外一些时候，她似乎只是为她那个当秘密警察的情人来监视他。

阿达莫夫自己对这部剧作进行了解释，说它是根据一个特别生动和可怕的梦写成的，企图说明他自己未能积极参加左派的政治斗争是合理的。对于局外人来说，这似乎不能完全解释《大演习和小演习》的复杂内容。该剧不仅强调了（正如阿达莫夫后来不公正地认为的那样）
105 革命者消除政治恐怖的努力是徒劳的，因为所有的权力最终都建立在行使暴力的基础上；而且也形象地指出，在为正义而斗争的积极活动者与作为自己下意识非理性力量的消极奴隶之间，存在着本质上的相似性。斗士冒着生命危险，把自己吓得发抖的妻子留下，并且最终造成了自己生病孩子死亡，此剧表明，强迫斗士这样做的那些力量，和迫使残疾人进行肢体自残的下意识思想的不可抗拒的自我毁灭命令一样，基本上是同样出自没有爱的能力。斗士的攻击性冲动仅仅是残疾人对自己进行攻击的反面而已。

具有多种可能的解释，这表明了《大演习和小演习》作为对人的基本困境的强烈和痛苦的体验的戏剧性反映它所具有的力量。这部剧作也表现了阿达莫夫充分掌握了把自己的观念变成现实所需要的技巧性手段。情节不仅以一系列充分对比的场面推进，场面则以电影蒙太奇的流动方式相互衔接，而且它也完美地实现了阿达莫夫的观念，即戏剧应该能够把观念和心理现实转变为简单和具体的形象，这样“内容的显现……将真实地、具体地和具象地与内容本身符合。”这就导致了强调重点从戏剧语言转向可视情节。戏剧的语言不再像是在克洛代尔的戏剧中那样，只是诗歌的主要载体，维拉尔曾把他与阿达莫夫的作品做过对比。阿达莫夫对这种转变的说法是，“正是在这种动作的自我权力的增长中……我看到了一种新的特点的出现，仅仅语言是不能充分发挥本身的能力的，相反，当语言被身体动作的节奏所引导时，它就变成自

发的，最普通的、日常的话语将重新获得一种仍然可以叫做诗歌的力 106
量，但是对我来说，只要叫做功能上有效就满意了。”在《大演习和小演习》中完全实现了内容向着可视的、真实外在的表达的转变。

阿达莫夫似乎可以随心所欲地运用他加以完善的工具。它的惟一欠缺是它的应用领域狭窄；只有很少的基本人类处境能够以如此简单和一般的手法加以表达。然而，虽然阿达莫夫的下一部剧作《前进的指示》包含了前面作品的许多成分和主题，但是他又一次成功地为他的基本观念找到了一种新的表达方式，而同时他又引进了一种重要的新成分，表明了他在把握自己的一贯想法方面有了进步。在《前进的指示》中，主人公第一次拒绝服从，并且进行反击。这种行为并未直接指向麻烦的真正制造者，但无论如何这也是一种行动。主人公亨利有一位专制的父亲，亨利经历了一系列事件，他遭遇了许多他父亲化身式的人物：他服役的军营里的指挥官，一个宗教教派的领袖——他女儿一度曾是他的恋人，一位学校校长——他曾在那里当教师。他对这所有人都服从，但是当他回到他原来的家中，发现他已故父亲的按摩师已经被安排当了家长和他妹妹的情人时，他把那个家伙掐死了。正如阿达莫夫所指出的，他是从这样一个观念出发的，即“在基本状况本身十分可怕的这种生活中，在同样的情况致命地一再发生的这种地方，我们可以做的一切事情就是毁灭，虽然这样做是太晚了，我们所误以为是真正障碍的东西，其实只是一系列邪恶的最后一项而已。”这是一个非常独特的思想，同时它也被非常具有想像力地实现了。早期作品的某些主题重新出现，比如革命者再一次失败了；主人公没有能力去爱；以及妹妹这
个人物形象。 107

阿达莫夫对《前进的指示》并不满意，当另外一个梦不但为他提供了一个创作构思，而且还提供了一个几乎是现成的戏剧的时候，有段时间他把《前进的指示》放在了一边。这个戏剧就是《塔拉纳教授》，它成为阿达莫夫发展道路上的一个转折点。

剧名中的这位教授被控在一个海滩上做出猥亵的裸体行动。他否认这种指控，愤慨地指出他是一位杰出的学者，曾经应邀去国外的比利时讲学。但他越是为自己的无辜辩解，他就越是陷入矛盾之中，使得他的罪名更有可能成立。一位来警察局的夫人似乎认识他，她称他为教授——但是她把他认做另外一位梅纳尔教授，塔拉纳的外表和他十分

相似。场景换到了他下榻的旅馆。塔拉纳再一次被控犯有过失，说他在海滨浴室乱丢杂物。他抗议说自己根本就没有在浴室脱衣服——而这却证实了早先的指控。警察出示了他们发现的一个笔记本。塔拉纳急忙说是他的，但是他却不能读出其中的文字。更有甚者，笔记本大部分是空白的，而塔拉纳却坚持说他已经把它用完了。警察交给教授一卷纸——这是一艘海轮餐厅的排位表，他的位置标在贵宾席上。一位名叫让娜的妇女，不是他的亲戚就是他的秘书，带来了一封寄给教授的信。信来自比利时的那个大学的校长。这将证实塔拉纳的话了！但是事实上信中愤怒地拒绝再次邀请他。他的授课被人发现是对著名教授梅纳尔的剽窃。塔拉纳孤立无援。他把海轮餐厅的排位表挂在墙壁的钩子上——它完全是一张白纸。教授开始慢慢地脱衣服，做出了戏剧开头指控他犯下的那种猥亵的裸体行动。由于被人揭露是个骗子，所
108 以他要暴露自己的真实面目。这是一个试图坚持自己的身份但是又无法拿出自己身份的确凿证据的人的噩梦。

该剧是对阿达莫夫的梦的记录，在他的梦里，每件事情对于塔拉纳来说，就和对于阿达莫夫本人来说一样，并没有试图"赋予它一种普遍意义，没有证明任何事情"，惟一的差别就是，阿达莫夫没有高喊，"我是塔拉纳教授，"而是喊道，"我是《滑稽模仿》的作者。"

阿达莫夫认为，在他作为剧作家的发展过程中，《塔拉纳教授》具有特别的重要性。在记录一个真实的梦时，他好像是被迫越过了一个决定性的门槛。第一次在他的一部剧作中，他使用了一个真实的地名，这个地方是现实世界中存在的。塔拉纳声称自己在国外、在比利时讲学过，他收到了一封信，从邮票看它的确来自那个国家，上面印有比利时狮子。"这看起来无足轻重，然而，这是第一次，我从诗歌的无人地带回来，敢于按照事物的名字称呼它们。"

的确，对于饱受《自白》中所描写的孤独与分裂之感折磨的本书作者来说，与现实、与他自己的噩梦之外的世界的现实建立一种联系，无论是多么微弱的联系，也是向前迈出的巨大一步，即使这种现实开始只是以噩梦中听到的一个真实国名的形式出现的。当然，在《自白》中，阿达莫夫已经描绘了他自己生活中的某些真实场面。但是，在故意出丑地暴露他自己的受难（这使人联想起塔拉纳猥亵的裸体）和能够在创造性想像写作中探讨真实世界这二者之间，存在着巨大的差异，后者意味

着能够面对和掌握人自身以外的一种真实。

正如莫里斯·勒尼奥在一篇关于阿达莫夫的深入透彻的论文中指 109
出的,《塔拉纳教授》也标志着阿达莫夫创作发展的另外一个重要阶段。在阿达莫夫以前的剧作中,为了表达他对于生活的徒劳和荒诞之感,他把最终归于同一事物即虚无的两种基本的矛盾态度表现在一对一对的人物身上——雇员和N、皮埃尔和他漠不关心的母亲、斗士和残疾人、亨利和革命者。作为《塔拉纳教授》基础的那个梦第一次向他提供了同时把肯定和自我否定的态度融入一个人物之中的方法——就是在塔拉纳强调他作为一个公民的价值和作为一个学者的成就的行动中,他又揭示出这些说法都是骗人的。完全不清楚剧作是想要表现一个骗子被揭露呢,还是想要表现一个无辜的人遭遇了一场命运精心设计的意在否定他的说法的巨大阴谋呢?事实上,因为阿达莫夫自己认同于塔拉纳,所以后面一种含义更加合乎情理;毕竟,阿达莫夫在梦中是这样喊的,"我是《滑稽模仿》的作者,"毫无疑问,他是《滑稽模仿》的作者,然而,他的声明被一系列噩梦般的遭遇所否定。当然,如果一切活动都是徒劳和荒诞的,那么最终可以预料,声称写了一部剧作或者曾在比利时讲学就是什么也没有声称;死亡和遗忘将抹去一切成就。因此,在《塔拉纳教授》中,主人公既是一位活跃的学者又是一个骗子,既是一位公民又是一个暴露癖,既是一个乐观的努力工作的完人又是一个自我否定的懒惰的悲观主义者。对于阿达莫夫来说,这就打开了一条道路,通向创造矛盾的、三维的人物,以取代对于明确限定的心理力量进行图解式的表达。

1951年阿达莫夫在两天里写出了《塔拉纳教授》。而他完成他的
头两部戏剧花了七年时间——这清楚地表明,他在控制他的精神疾病 110
并且驾驭它成为一种创造性力量方面取得了多么大的成功。

阿达莫夫是中断了《前进的指示》来写下他那场关于《塔拉纳教授》的噩梦的,在完成《前进的指示》后,他又返回以前曾经占据他心头的一个主题:时代的混乱、社会的动荡以及虐待和迫害。在《一切人反对一切人》中,我们再次处于一个外国难民泛滥的国家;这些人很容易辨认,因为他们都是瘸子。主人公让·里斯特的妻子被一个难民带走了,他变成了一个激烈排斥难民的政客。有一阵子他掌握了权力,但是政治命运的车轮转动起来,迫害者变成了被迫害者,这时,他假装自己是瘸

子、也就是难民、逃过了被捕的命运。他默默无闻地生活着，一个难民姑娘的爱情支持着他。另外一次动荡发生了，难民再一次受到迫害，他也许可以依靠宣布自己的真实身份来避免一死。但是一旦证实他就是那位著名的难民仇恨者，他就将失去那个姑娘的爱。他拒绝这样做，走向了死亡。

在作为迫害者和迫害的牺牲品的让·里斯特身上，阿达莫夫再一次把两种相反的倾向融合于一个人物，不是像《塔拉纳教授》中那样同时地，而是在时间流逝的起伏过程中依次表现，因而不太成功。结尾时的为爱而牺牲受到批评，说它变成了一种完全不同的浪漫主义戏剧程式中的感伤的英雄行为。这种说法也许不够公正：让·里斯特拒绝自救也可以解释为一种听天由命的行为；即在面对一种荒诞的、循环的命运时自杀而死。按照阿达莫夫自己的观点，该剧的欠缺之处在于它没有能够紧紧抓住它所处理的现实问题。显然，这是犹太人的问题，至少是种族迫害的问题。然而，因为没有把人物置于具有历史上特殊时刻
111 和地理上特殊地点的明确限定的社会环境中，所以作者失去了公正地对待这一主题的机会；他无法提供可以说明所论争的是非的背景：为什么难民抢走了这个国家居民的工作呢？这些居民再次试图排斥难民的做法是正确的吗？阿达莫夫认识到了这些欠缺。他说，一方面，他想表明在这样一种冲突中所有各方都同样应该受到谴责，另一方面，他也承认，他使许多受害者成了“好”人，仅仅是因为他们会无辜受难。但是，他又说，“我也受到地点含糊、人物的图解化、情境的象征性的局限，但是我并不感到我有权力处理一种社会冲突，于是，我就超越了众多的原型人物。”

在《塔拉纳教授》中，他找到了正视真实世界的勇气，虽然只是在梦中。所以他决定返回梦的世界，创作了两部处理相同主题的剧作：《过去》(1953 年)和《重逢》(没有日期，但是大约写于 1952 年)。两剧均写一个成年男子在结婚之际返回童年时代。在《过去》中，人物 A 在前去参加婚礼之前在自己的房间里小睡了一会儿。母亲和姑姑这两个女人进来找一个小男孩，她们认为他一定是无意中进了这座房子。A 不认识她们，但是随着剧情进展，他自己逐渐变成了那两个女人要找的小男孩。在《重逢》中，埃德加正要离开他在就读法律的蒙彼利埃大学，返回他在比利时边境附近的家中，这时他遇到了两个女人，一个年长，一个

年轻，她们劝他留在了年长女人的家中，他和年轻女人订了婚。他遗弃了他这个新的未婚妻，结果她在一次火车事故中身亡。他终于回到家中，却听说他以前的未婚妻也在一次火车事故中身亡，她过去一直在等 112
待他。他母亲强迫他进入一辆童车，推着他离开了舞台。

这些都是带有明显心理暗示的梦剧；它们都是对母亲形象的抨击，母亲试图阻止儿子与其他女人建立成人关系。阿达莫夫否定了《过去》，甚至没有把它收入自己的戏剧集中（虽然他允许它以英文译本的形式于1952年发表）。《重逢》在技巧上更加复杂，它以逐步换景和重复两对母亲和新娘的方式创造了梦的气氛，此剧收入了阿达莫夫的戏剧集中。但是在前言中，阿达莫夫却否定了该剧，说它不是他做过的梦，而仅仅是他编出来的。然而他又宣称，“《重逢》对我来说非常重要；因为写完该剧之后，重新读它、仔细分析，我明白了，应该停止使用半梦境状态和老套的家庭矛盾了。或者用更加普遍的术语说，我想，由于《重逢》，我已经写完了那所有的一切，它们曾经尽可能地供我写作之用，但是现在已经变成了妨碍我写作的东西。”

换句话说，阿达莫夫达到了重要一个阶段，他感到有能力写作这样一种戏剧，虽然它仍然是对于人的状态的表达，但是它的舞台上充满了人物，这些人物不仅是他的精神的流溢，而且是具有自身存在权力、从外部观察可以看见的客观存在的人。这样的一部戏剧就是《乒乓》，荒诞派戏剧的一部经典之作。

《乒乓》展现了两个男人一生的故事——维克多，戏剧开头时他是一个医学院学生，以及阿尔图尔，学艺术的学生。他们在迪朗蒂夫人的 113
咖啡馆里相识，在那儿玩弹子机。作为商业设备，这部机器使他们着迷，因为他们看见公司的雇员前来收取他们投进去的钱币；作为技术成果，它也使他们着迷，因为它确实存在着可以改进之处；甚至作为对于他们的诗意本能的挑战，它也使他们着迷，因为这部机器有它自身的诗意，它灯光闪射，一定程度上也是一件艺术品。他们打入控制这部机器的大型企业的总部，机器逐渐对他们的生活产生了支配性的影响，控制了他们的梦想和他们的情感。如果他们坠入情网，那么就是和在这家大型企业总部工作的姑娘相好。如果他们之间发生争执，那么他们就是为了这个姑娘和这部机器。如果说他们害怕什么人的话，那么就是这家企业的老板。他们对自己周围社会的兴趣取决于与弹子机相关的

政治和社会发展。

就这样，他们日渐年老。在最后一幕中，我们看见他们两个老人，玩着弹子机，进行一场幼稚无聊的比赛，把自己的一生都投入了一场游戏之中。维克多倒下死去了。只剩下阿尔图尔独自一人。

《乒乓》像阿达莫夫的第一部戏剧《滑稽模仿》一样，关注的是人的努力的徒劳无益。但是《滑稽模仿》仅仅断言说无论你做什么，最后你都得死，而《乒乓》提供了强有力和无懈可击的论点来支持这一命题——它也表现了如此之多的人的努力是如何以及为什么变得徒劳无益的。正是把自己浪费在一件物品上、一台许诺给予他们权力、金钱以及对于他们渴望得到的女人的影响力的机器上，维克多和阿尔图尔在追求幻影的徒劳无益中消耗了他们的一生。通过制造一台机器——它是达到某一目的的一种手段，现在本身成了目的——他们滥用了他们的生命的所有那些价值，这些价值——他们的创造性本能、他们爱的能力、他们是群体的组成部分的那种感觉——本身才是真正的目的。《乒
114 乓》是崇拜一个虚假目标、神化一台机器、一种抱负、或者一种思想观念造成的人的异化的一个强有力的形象。

《乒乓》中的弹子机远不只是一台机器；它是一个组织和一种思想体系的中心部件。一旦目标——改进弹子机——成为理想，目标本身就体现为一个组织，它为自己的权力、自己的计划和政治、自己的战术和战略进行斗争。就这样，它变成了生死攸关的大事，所有的人都把它当做理想。剧中一些人物就是在为组织服务的时候、或者在它争夺权力的内部斗争中被毁灭的。所有这一切都是极其热情、极其严肃、极其强烈地进行的。那么所有这一切都是为什么呢？一个儿童游戏，一台弹子机——如此而已，别无他物。但是现实世界中人们为之献出一生的大部分东西——生意、政治、艺术，或者学术——与阿尔图尔和维克多的压倒一切的执著有着根本性的不同吗？《乒乓》非常生动地提出了这个问题，这正是它的力量与美的所在。阿达莫夫克服了困难，成功地把弹子机提高成为所有人为之奋斗的目标的一个令人信服的形象。他是通过赋予他的人物以强烈的诗意来做到这一点的，他的人物在谈论这台荒诞设备的最荒诞的各个方面时，都带有一种看似绝对真实的信念和执著的专注。

此剧包含的真实与幻想的成分恰到好处；时间和地点充分真实，令

人信服，然而剧情发生的世界又与世隔绝，没有人物关注范围之外的任何东西。这不是由于剧作家方面缺乏现实主义；它直接出自对于人物的专注，这种专注有效地把人物限制在现实世界的一个小小范围之内，使得我们只能通过他们的有限眼界看待世界。

《乒乓》中的人物是充分现实化的个人。他们不再仅仅被不受他们 115
控制的力量所驱使，他们具有决定他们的生活的一份自由——我们实际上看着阿尔图尔和维克多做出决定，把自己的一生奉献给弹子机。虽然维克多是两个人中比较实际的，而阿尔图尔是位诗人，但是他们不再仅仅是互补特征的体现。

《乒乓》最具独创性的特色也许是这样一种方式，一种内在矛盾、一种辩证关系按照这种方式在情节和对话之间建立起来。它是这样一部戏剧，如果仅仅阅读它，那么它很可能显得毫无意义。关于改进弹子机结构的谈话似乎只是无聊的胡扯：而正是在演员们怀着与崇高诗情相同的深切信念说出废话似的台词的时候，剧作的意义显现出来了。该剧的表演应该与文本相反而不是一致。这种技巧类似于间接对话，就是阿达莫夫原来以为是自己在《侵犯》中发明的、后来在契诃夫作品中发现有的那种间接对话，但是在这里又被提高到了完全不同的水平上。契诃夫使用间接对话，是在人物羞于表达他们的真实思想、要把他们的情感隐藏在无足轻重的话题之下的情景中。在这里，人物相信荒诞的事情，以至于他们要以预见性的眼光来提出他们的胡说八道的观点。在契诃夫那里，真实的感情被压抑在无意义的礼貌后面；在《乒乓》中，荒诞的观念是被当做永恒的真理那样宣布出来的。

阿达莫夫对于《乒乓》的创作做过一个有趣的描写。他从两个老人玩弹子机这最后一幕开始写起，然后再决定该剧的其余部分的内容是什么。他所知道的一切，就是他要再一次表现人所有的努力最终是如
何变为徒劳的——在死亡把一切都归结为荒诞之前，老年人消磨掉了 116
剩余的时光。但是阿达莫夫说道，“看来自相矛盾的是，这种古怪的工作方法，却救了我。一旦我像通常那样确定了我将能够表现出所有人的命运的同一性……那么我就发现自己能够自由地让人物行动，自由地创造情境……”另外，一旦他决定把一台弹子机作为剧情的中心，他就被迫确定剧情发生的时间（现在）和地点（一个很像巴黎的城市）。

然而，《乒乓》属于荒诞派戏剧的范畴；它表现了人陷入了没有目的

的努力之中，陷入一场徒劳的狂热活动之中，这场活动注定是以衰老和死亡作为结束的。弹子机具有一个象征物所有的一切令人着迷的多种含义。它可以代表资本主义和大型企业，但它同样可以代表任何宗教的或者政治的意识形态，这些意识形态派生出它自己的组织和权力工具，并且要求它的信徒的忠诚和奉献。

但是，当阿达莫夫创作该剧的时候，他偏离了处理这种人的一般问题的戏剧的观念。他批评《乒乓》，提出两个理由：其一，写于该剧其余部分之前的最后一场预先对问题做出了结论，限制了他的风格；其二，对于大公司进行图解，但是这个图解始终“没有完全超越讽喻。事实上，在历史过程中社会发展更改着大公司的内部组织，这一点没有得到真正说明，因此，一方面，人们无法充分感觉社会的状况，另一方面，人们也无法充分感觉时光的流逝。如果我走得更远一些，讨论这台‘由钱币操纵的机器’的话，那么我就必须以我考察弹子机各种弹子运动同样的彻底性，来考察这部巨大社会机器的转轮。我要在一部新的戏剧中
117 进行这种考察，它将比《乒乓》更明白地设定于特定的时间和地点。”

阿达莫夫在 1955 年年初开始写作的这部新的剧作就是《波罗·波里》，当时他为他的第二部戏剧集写了序言，该剧于次年完成，1957 年 5 月 17 日由罗杰·普朗松优秀的青年剧团在里昂演出。这标志着阿达莫夫脱离了荒诞派戏剧，转而追求现代舞台上同样重要的另外一种戏剧运动——布莱希特的“叙事剧”。他开始把布莱希特看做是最伟大的当代戏剧家，在他最赞赏的戏剧作家中，他把布莱希特排在莎士比亚、契诃夫和毕希纳之后。在摆脱了强制和着迷之后，他开始觉得可以自由地仿效他自身体验之外的模式。（他以前翻译和改编过毕希纳和契诃夫的作品。）

《波罗·波里》是一部叙事剧，描写第一次世界大战爆发的社会和政治原因，考察以利润为基础的社会与它带来的破坏力量之间的关系。剧情跨越了 1900 年到 1914 年的时期。全剧 12 场的每一场之前都有对于这一时期的社会背景的概述——取自当时报纸上的文字被投影在一个屏幕上，并且配有大众流行音乐。

人物都是精心选择的，以微缩的形式再现了与第一次世界大战起源有关的各种政治、宗教、民族和社会力量。阿达莫夫以惊人的独创性把所有这一切都令人信服地压缩进只有 7 个人物的一班人马中，显示

了他作为剧作家的才华。波罗·波里是一个做稀有蝴蝶生意的商人；弗罗伦特·于洛一瓦瑟是稀有蝴蝶的收藏家，他是波罗的顾客，又是鸵鸟毛的进口商和制造商。他成为波罗的德裔妻子斯泰拉的情人。一位神父和一位上校的妻子代表了教权主义和民族沙文主义。人物班子里面还有一位工人兼工会会员罗伯特·马尔波和他年轻的妻子罗丝。 118

在《波罗·波里》中，《乒乓》里的弹子机所扮演的角色由同样荒诞的商品蝴蝶和鸵鸟毛来扮演。然而，这些商业和制造业的物品要真实得多。正如第一幕开始前投影的一段报纸摘要所指出的，鸵鸟毛和它的制品是1900年法国的第四大进口贸易。阿达莫夫成功地表现了这些荒唐物品贸易的深远社会和政治方面的后果和意义：波罗的生意建筑在这样的基础上，即他的父亲是科西嘉的一个小公务员，在魔鬼岛的公共部门服务。这使得这位年轻人能够组织那里的犯人，从事报酬极低的业余工作捕捉蝴蝶。青年工人马尔波因犯轻罪被判服刑，他逃到了大陆上，委内瑞拉的沼泽里；他完全受波罗的摆布，靠捕捉蝴蝶为生。此时中国发生动乱，那里的蝴蝶捕捉生意陷于困境，稀有的中国蝴蝶品种价格上涨。那位神父的兄弟是派驻中国的传教士，他能够提供给波罗这些宝贵的货物。通过寥寥几笔，阿达莫夫就表现了在看来荒诞的贸易商品与法国社会的刑罚制度、外交政治以及教会作用之间的关系。于洛一瓦瑟的鸵鸟毛生意与布尔战争的关系也是这样，当情节进一步发展时，工人和工会在他的工厂里发生骚乱，他与德国竞争者进行斗争，这一切都在该剧的狭窄圈子里非常令人信服地明确表现出来了。

正如在《乒乓》中那样，人物一味追求他们做交易的荒诞商品所代表的金钱和权力。波罗富裕起来，至少有段时间是这样的，靠的是制造蝴蝶翅膀做的小玩意儿——烟灰碟、茶盘、甚至宗教画，这些东西在教权主义时代流行一时，而当教权主义衰落和德国竞争者抬头的时候就一落千丈了。他让自己的妻子做妇女服饰商，这使得她依赖于于洛一 119
瓦瑟，后者向她提供鸵鸟毛，波罗失去了自己的妻子，她变成了于洛一瓦瑟的情妇。斯泰拉这个德裔女人也体现着欧洲民族主义的荒诞性；她在摩洛哥反德情绪高涨的时候离开了法国，因为人们憎恨她是个德国人，她在第一次世界大战前夕回到法国，因为此时她的德国邻居因为她是法国人的妻子而迫害她。

能够摆脱这些困扰的人物仅有马尔波与他的妻子罗丝（虽然她一

度是波罗的情妇)。当马尔波非法地从委内瑞拉逃回来时,波罗建议他去摩洛哥捕捉蝴蝶,以此打发时间,直至大赦颁布。(摩洛哥发生的危机造成了蝴蝶价格上涨。)当然,此时的摩洛哥已经成了十分危险的地方,法国人正与当地人打仗。而此剧的道德寓意就在这里——成为贸易对象的商品竟是那样一种荒诞的蝴蝶,但真正被交易的则是人,为了捕捉蝴蝶,人得出卖自己的健康与安全。贸易的最终对象是人,人自身变成了一种商品(这也是阿达莫夫有效地把果戈理的小说《死魂灵》戏剧化的关键之点)。此外,商品被极其认真地买和卖;贸易则导致战争。

作为社会制度牺牲品的马尔波认识到了危险所在。在获得大赦之后(此时法国和德国为了摩洛哥而发生的战争正迫在眉睫,因而志愿者可以获得大赦),他返回法国并且加入到社会主义者中。马尔波进入于洛一瓦瑟的工厂工作,他反对神父所控制的"黄色"天主教工会,并且向兵营里的士兵们散发和平主义的小册子。为了除掉他,神父控告他扰乱作战部队。当第一批部队开赴战场时,罗丝告诉波罗说马尔波已经被捕,这使波罗心中发生了一些不那么可信的变化,他在该剧最后的演
120 讲中发誓说,从此他将用钱财去帮助饥饿和贫穷的人,而不是让钱财在无穷无尽的罪恶交易中流通,买卖那些毫无用处的商品。

《波罗·波里》是一部政治戏剧,作为一部戏剧结构完美,但是作为一篇政治宣言却不那么具有独创性。(即使从马克思主义的观点看,波罗最后的演讲肯定也没有多大意义:为右翼迫害行为的受害者提供食品所花的钱决不会有效地退出资本交换的循环过程。)然而,作为一部杰作,该剧表明阿达莫夫成功地把握了他的素材,并且进行了强有力的创造、结构和压缩。

但是也有问题——这部结构有力、意在说教、主题明确的作品是否能够与《滑稽模仿》、《大演习和小演习》和《塔拉纳教授》这些结构不那么完美、但是充满令人着迷的梦幻诗意的作品相媲美呢?《波罗·波里》中直言不讳的社会准则,尽管处理得很巧妙,但是它在深度和令人信服的力量方面,能够与《乒乓》中那些含蓄、更加普遍,因而也无所不包的形象相媲美吗?

无疑,对于阿达莫夫来说,从《滑稽模仿》到《波罗·波里》的发展,代表着他通过自己的艺术创造力从精神疾病和深深的个人痛苦中逐渐

获得解放的过程。在文学的全部历史上,很难找到一个创造性的升华过程具有治疗力量的成功事例。看着阻挡这一系列戏剧的作者描绘日常生活种种现实的障碍被逐渐清除,看到他获得所需要的信心,能够把控制他的噩梦转变成为他可以加以改造和控制的素材,令人感到高兴。他的早期作品似乎是他的下意识思想的流溢,被投射到舞台上,成为令人震惊的幻想的忠实复本。《波罗·波里》是被加以精心安排和理性控 121
制的。可能存在争议的是,这种理性和意识控制方面的收获是否代表着丧失有益的狂热、丧失给予他的早期作品以魔术般诗意的精神疾病的持续力量。此外,由于阿达莫夫集中攻击政治和社会要害,因此他的视野缩小了。

如果说在《大演习和小演习》中徒劳的革命斗争算是小演习,使社会斗争相形见绌的人的状态的总体荒诞性算是大演习的话,那么在《波罗·波里》中小演习赫然耸立,而大演习则退缩成为隐约可见的背景。"我们都知道,"在前面一部戏剧中革命领导人说,"死亡就在我们周围。但是如果我们没有勇气使自己摆脱这种想法,那么我们将后退,不再要求未来,而我们的一切牺牲也将付之东流。"这就是波罗·波里所代表的论点。在前面一部戏剧中,阿达莫夫已经针对这种论点提出了自己尖刻的反讽的意见:就在革命领导人说出这些大无畏话语的时候,他的声音越来越低,他的语速越来越慢,然后他颓然倒地。

阿达莫夫是一个敏锐的思想家,他不可能不知道他后来的立场的涵义。在前期他专注于人的状态的荒诞性,后期他却坚持认为,"戏剧必须同时而又有所区别地展示事物的不可治愈的方面和可以治愈的方面。我们都知道,事物的不可治愈的方面就是死亡的不可避免性的方面。可以治愈的方面就是社会的方面。

《乒乓》正是因为在人的状态的不可治愈方面和可以治愈方面之间保持了极其微妙的平衡,所以应该被看做是阿达莫夫的最高成就。弹 122
子机代表了所有幻想的目标,物质的和意识形态的,对它的追求暗含着野心、追逐私利和统治其他人的欲望。没有必要沦为这种幻想的目的的牺牲品,因此该剧具有社会性的教育意义。然而,在死亡面前人的一切努力的荒诞性也从未被完全忘记,最终以鲜明动人的形象置于我们眼前。另一方面,《波罗·波里》受到的损害不仅有过于简单化的经济和政治理论的干扰,而且最严重的是引进了一个完全正面的因而不那

么具有人性的人物马尔波，以及一个始终是反面人物的波罗的更加不可信的改变信仰，为的是达到戏剧高潮和提供解决办法。这个高尚的人物和这个高尚的情节显然是作者为事物的可以治愈方面进行特别论争的结果，它导致了对人的状态的不可治愈方面的轻描淡写。作为最后一招的马尔波的努力，也和《滑稽模仿》中雇员的那些努力一样，是徒劳无益的——他被逮捕，战争爆发了，尽管他反对战争。然而作者不得不使这成为一种高尚的失败，将其归于在一个特定历史时期中个别敌人、或者社会环境特有的邪恶。正是在这一点上，情感的谬误进入了一部怀有政治偏见的戏剧中。布莱希特完全知道这种危险，在他某些较为成功的戏剧中(《大胆妈妈》、《伽利略》)，他通过排除所有正面人物的办法，避开了类似的陷阱，这样正面意见是通过引述而不是具体展示来出现的——但是其结果是，容易给观众留下这样一种印象，这是一部否定性的戏剧，它关注的是事物的不可救药的方面。

在某些方面，《波罗·波里》包含了一个重要的前景——它显示了一种途径，荒诞派戏剧的某些要素可以和传统佳构剧的要素结合，以产生两种不同传统的富有成效的融合。《波罗·波里》结构简单，人物性
123 格塑造大胆，使用蝴蝶和鸵鸟毛作为象征(这在现实的经济世界里是充分合理的)，作品对于这样一种戏剧的未来发展提供了一些有益的教训，它可以把说教叙事剧的风格和荒诞派戏剧的要素结合起来。

阿达莫夫对于非现实主义风格的拒绝也不是像看起来那么彻底。真正重要的是，在1958年秋天，当阿达莫夫感到自己受到召唤要积极投身于反对新戴高乐主义体制的战斗时，他发现通过寓意性的技巧比使用现实主义说教戏剧的形式阐述他的观点更加容易。在收入《社会戏剧》戏剧集中的三部短剧中，有两部是寓意性的，只有一部是现实主义的——而且他承认这是一部失败之作。

这三部短剧中雄心最大的是《亲密无间》，使用了拟人化的集体观念，很像我们在中世纪神秘剧中所看到的——戴高乐被漫画成为“事业的化身”，社会主义者成了“事业”的低下和可笑的奴仆，阿尔及利亚移民中的年轻人则成了被称为“精英”的横行霸道的恶棍。“事业的化身”受到一班粗壮有力的男保镖的保护；他们被称为“事业的财产”。在《嘲讽的埋怨》这部独白中，拟人化的嘲讽哀叹这样一个可悲的事实，即它似乎已经失去了它在法国过去的幸福时光里所拥有的杀伤力量了。这

两部短剧虽然只是偶然为之的短命之作，但是作为强有力的命题讽刺作品却是成功的。第三部短剧《我不是法国人》即使从这方面看也是失败的；它表现的是报道中的驻阿尔及尔的法国伞兵如何于1958年5月强迫穆斯林群众为法国进行示威游行，尽管它采用了、或者也就是因为它采用了纪实手法，但是仍然不能令人信服。政治的目的过于明显，以至于主题越是现实主义地加以表现，它就越是失去了现实的效果。 124

在广播剧《坐出租马车》中，也把现实主义与幻想结合在一起了，方法是表现了一个真实的、历史上确有其事的事件，有关三个被逼疯了的人物，三个老妇，她们失去了自己住的房子，雇了一辆马车，拉着她们在旧时代巴黎的街道上转来转去，以此度过夜晚。作品表现出来这个故事根据的是一位精神病医生的病历，实际发生在1902年2月，但是很可能也出自阿达莫夫早期戏剧的那个梦幻世界。当三姐妹中的一个从走动的马车上掉下去的时候，她摔死了。她是被另外两个人推下去的吗？为什么这三个老妇人变成了无家可归的夜间流浪者？好像她们只是在她们的父亲死后才知道，她们所居住的房子已经成了好几所妓院的总部。还有一些暗示，死去的妹妹，也就是三个人中最年轻的一个，知道这个秘密，她可能已经参与到这些妓院中进行的勾当里，她有一个情人，她还有个习惯，为了这些夜间旅行，有时她付给马车夫的不只是金钱。但是，这一切也可能是那两个疯女人幻想的产物。《坐出租马车》是严格纪实的，具有科学的病案的性质，它并不试图进行过多的解释：仅仅记录所报道的事情，既不解释行为的动机，也不说明解决的办法。虽然处理是自然主义的，但是主题是疯狂、幻想、梦幻、非理性的恐惧以及妒忌。巴黎夜晚的街道，马车夫欺侮下可怜的患有精神病的受害者——这个世界离《自白》中的那个世界并不遥远。

《71年春》(1961年)是一部描写巴黎公社的巨幅画卷，包括26场、9个幕间插曲和1个尾声。在作品中，阿达莫夫终于有所突破，对于历史真实进行广阔的描绘。对革命的巴黎市政府的残酷镇压以错综复杂、细致入微的场面进行了表现，涉及的人物有好几十个。但是即使是 125
在这里，阿达莫夫也没有省去怪诞的寓意性成分；9个幕间插曲被他称之为木偶剧，借助若干历史的和寓意的人物怪诞的上窜下跳指明了情节的涵义。这些人物包括俾斯麦、梯也尔、公社、坐在金库里的法国银行、国会、睡意朦胧地编织袜子的老妇，如此等等。他们是杜米埃笔下

的漫画人物的转世重生，而现实主义的情节虽然给人深刻印象，但是显得有些散漫，那些寓意性漫画场面则简洁、诙谐，以惊人的力量突出了要点。

阿达莫夫的下一个重要剧作是《神圣的欧洲》(1966 年)，这是一部大型政治漫画，在作品中，夏尔·戴高乐成了查理大帝。作品试图把政治现实主义与政治噩梦的梦幻世界嫁接在一起。然而就我个人来说，非常怀疑它作为戏剧是否能够成功。

在阿达莫夫生命的晚期，他受到顽固重症的很大打击，与酗酒有密切关系。他最后的那些剧作表现出他的创造力明显衰退。它们把他过去的精神疾病的成分与他的政治和宣传倾向混合起来。《其余的政策》(写于 1961 年—1962 年，首演于 1967 年)讨论美国的种族压迫；《温和先生》表现政治上的温和态度是无益的。《禁止入内》是对美国生活方式的进一步猛烈抨击，而《如果夏天重新来临》(1969 年)的场景设在一个富裕的瑞典资产者家庭里，讨论这个中产阶级家庭里的罪孽。

1970 年 5 月 15 日，阿尔蒂尔·阿达莫夫死于过量服用安眠药巴比妥，也许是自杀。

从一个饱受折磨、深度神经官能症的个人，他闲荡在街头，为的是挑逗那里聚集的妓女们来侮辱和殴打他，到一个受到极大尊敬的左派斗士，阿达莫夫的发展是欧洲文学史上一个令人着迷的记录完整的案
126 例。(他给《自白》增加了第二部分，以《我……他……》为题于 1969 年重新出版；另外一部自传《男人与孩子》面世于 1968 年。)他早期的荒诞派剧作驱除了他的神经官能症，因此他逐渐能够处理真实的世界。在《乒乓》和《波罗·波里》中，他找到了他的诗学信念和他的政治信仰之间的理想结合。在后来具有高度倾向性的剧作中，具有讽刺意味的是，政治信仰和党派意识的需要又使他离开了真实的世界；现在，他仅仅是用戏剧的形式表现极权主义左派的陈词滥调和神话，而驱使他的政治狂热可以看做仅仅是他的神经官能症的另外的——也是较少创造性的——一个方面。区别在于这样一个事实，即反映他个人的神经官能症的戏剧出自一个饱受折磨的灵魂，因此传递了对于人的状态的深刻见解，而他的政治戏剧中的狂热仅仅反映了一部政治机器的现成的老生常谈。晚年他处于持续不断的身体折磨和深深的心理痛苦中，在他后期的创作中，个人的神经官能症偶尔浮现出来，但是此时他的创造力已

经衰退了。

阿达莫夫是一个令人着迷的人：瘦削、皮肤暗黑、目光锐利、面色阴沉、胡子拉碴，几乎总是衣衫褴褛，他是个典型的巴黎波西米亚艺术家和恶魔派诗人。他是个极为博学的人，广泛阅读心理学和精神病理学方面的著作，他翻译了容格、里尔克、陀思妥耶夫斯基(《罪与罚》)、斯特林堡(《父亲》)、果戈理、毕希纳、高尔基和契诃夫的著作，写过一部关于斯特林堡的优秀专著，编辑过一部关于巴黎公社的选集。他是阿尔托的朋友，在把他从精神病院解救出来的事情上发挥了重要作用；他是一个有魅力、有激情、有信念的人。他的戏剧作品成就不一，但是他的最佳剧作肯定能够流芳百世。 127

第三章　欧仁·尤涅斯库

——戏剧与反戏剧

阿尔蒂尔·阿达莫夫的发展清楚地表现出这样的选择，即是作为个人的专注、噩梦和焦虑的表达的戏剧呢，还是作为政治意识形态和集体社会行为的工具的戏剧。阿达莫夫已经给出了自己对于这个问题的有力回答。欧仁·尤涅斯库从与阿达莫夫相同的前提开始，最初沿着平行的路线发展，同样有力地得出了相反的结论。

虽然尤涅斯库在其剧作中显得是那么的含糊和神秘，他已经表明，当他为攻击所激怒奋起自卫的时候，他能够高度清晰和富有说服力地阐述自己的观点，例如在肯尼思·泰南于 1958 年夏天对他发起攻击的时候。在评论皇家宫廷剧院重演的《椅子》和《上课》时，泰南警告他的读者存在这样一种危险，即尤涅斯库有可能变成现实主义戏剧敌对者的救世主。“这里至少有一位自称的反戏剧的鼓吹者：直接地反现实主义并且也含蓄地反现实主义。这里有一位作家，他随时准备宣布，词语是没有意义的，人与人之间的一切交流都是不可能的。”泰南承认，尤涅斯库表现了一种令人信服的个人看法，但是，“危险在于，它被作为通向未来戏剧的大门而被争相模仿，而这种未来戏剧中是一个凄凉的新世界，这里对于逻辑的信仰和对于人的信念这些人道主义遗产将被一劳永逸地清除掉。”尤涅斯库正在离开“人物和事件都植根于生活的”现实主义——离开高尔基、契诃夫、阿瑟·米勒、田纳西·威廉斯、布莱希 128
特、奥凯西、奥斯本和萨特的那种剧作。

泰南的批评开始了公众中就这一问题进行的最有趣的讨论之一。尤涅斯库回答说，他当然没有把自己看做是一位救世主，

“因为我并不喜欢救世主，我当然不认为艺术家或者剧作家的使命

在于这个方面。我有一种明显的印象，即是泰南先生在寻找救世主。但是向世界传递一个信息，希望指导它的进程，以便拯救它，这是宗教创立者的事情，是道德家或者政治家的事情……一个剧作家只是写戏，在作品中他只能够提供一种证词，而不是一种教导……任何只有意识形态、其他一无所有的艺术作品都将是没有意义的……低于它声称要阐述的教义，因为教义已经以适当的语言、推论证明的语言加以表达了。一部意识形态的戏剧不过是这种意识形态的庸俗化……”

对于说自己是一个蓄意的反现实主义者、说他坚持认为使用语言进行交流是不可能的这些罪名，尤涅斯库提出抗议。“写作和演戏这一事实肯定与这样一种观点水火不容。我只不过认为，使自己为别人所理解是困难的，而不是绝对不可能的。”尤涅斯库把萨特(作为政治性情节剧的作者)、奥斯本、米勒、布莱希特以及其他人作为情节剧作家——左翼盲从主义的代表，和右翼盲从主义一样可悲。在对他们进行分析之后，尤涅斯库表达了他的信念，即社会本身形成了人与人之间的一种障碍，他相信人的真正团体比社会更加广泛。“没有一个社会能够消除人的悲伤，没有一个政治制度能够使我们摆脱生活的痛苦、死亡的恐
129 惧，以及我们对于绝对的渴求；正是人的状态指导着生活的状态，而不是相反。”因此，需要打破社会的语言，它“不是别的，只是陈腐、空洞的公式和口号而已。”这就是为什么具有僵化语言的意识形态必须不断接受重新检验的原因，以及“它们凝固的语言……为了寻找下面的元气，不断分裂”的原因。

“为了发现全人类共同的基本问题，我必须问自己，什么是我的基本问题，什么是我最根深蒂固的恐惧。然后我就肯定能够找到所有人的问题和恐惧。这就是进入我自己的黑暗、进入我们的黑暗的真正道路，而我试图把光明带进这些黑暗之中……一部艺术作品就是表达人试图交流而又无法交流——有时可以交流——的真实。这就是它的悖论和它的真理。”

尤涅斯库的文章挑起了广泛和多种的反应——这清楚地表明，他和泰南二人都触及了一个重大的问题。有些人祝贺尤涅斯库写出了“对于‘社会现实主义’的流行理论最有力的驳斥”，但是又说，“只有尤涅斯库先生把他文章中的明晰与睿智更多地加入到他的剧作中，他才

可能成为一位伟大的剧作家!”(H·F·加顿,现代德国戏剧的批评家和专家),还有的人同意肯尼思·泰南的下述意见,即尤涅斯库文章中对于政治的否定已经成为一种意识形态(约翰·伯格,马克思主义批评家)。皇家宫廷剧院的艺术指导乔治·迪瓦因支持尤涅斯库,但是他坚持认为阿瑟·米勒、乔治·奥斯本和布莱希特绝非仅仅关心社会目的:“这些剧作的的构架是意在社会的,但是它们的核心是关于人的”,而菲利普·托因比则指出,他认为尤涅斯库是琐碎无聊的,而阿瑟·米勒是一位更加伟大的剧作家。

在同一期《观察家》上,泰南回击了尤涅斯库的挑战。他的论点针对的是尤涅斯库这样一种论点,即艺术表达可以独立于、并且在某种方 130
面高于意识形态和“现实世界”的需要。“艺术与意识形态相互作用,但是事实非常清楚,二者都出于同一源泉。二者都出自人类经验,对人类进行解释……它们是兄弟,不是父子。”泰南认为,尤涅斯库强调内省,强调对于他个人的焦虑进行探讨,打开了主观主义的大门,这使得不可能对于这些剧作进行客观的价值判断和批评。“无论尤涅斯库先生承认与否,值得认真考虑的每一部剧作都是一篇声明。是第一人称单数我向第一人称复数我们所做的声明,后者必须保留持有异议的权利……如果一个人告诉我一件我认为是不真实的事情,那么我是否除了祝贺他说谎有方之外就不允许做任何事呢?”

争论在下一期《观察家》上激烈进行——著名参加者包括奥尔森·威尔斯(主要论及批评家和批评标准的作用)、林赛·安德森、青年剧作家凯斯·约翰斯顿和其他一些人。但是,尤涅斯库自己的第二篇反驳却没有刊登在这里。它后来发表在期刊《四季手册》上,收入尤涅斯库的文集中。在文章中,尤涅斯库抓住了争论背后的实质性问题——形式与内容的问题。

“泰南先生指责我让自己受到表达‘客观真实’的手段的引诱(但什么是客观真实呢?那是另外一个问题)到了如此程度,以至于我为了表达的手段而忘记了客观真实……换句话说,我认为我受到了形式主义的指责。”但是,尤涅斯库坚持认为,艺术史和文学史本质上是表达方式的历史。“通过研究表达方式来探讨文学的问题(按照我的看法,这是批评家应该做的),就是探讨它的基础,就是理解它的本质。”尤涅斯库 131
自己对于语言的僵化形式的攻击本身就是企图使得死亡的形式获得新

生，因此，对他来说，这种攻击和社会现实主义一样，就是对于客观真实的深切关注。“更新语言就是更新概念，就是更新世界观。革命包括带来思想态度的改变。”企图以新的方式说出新的事物和一切真正具有创造力的艺术表达一样，根据定义，它不可能仅仅服务于重新表达现存意识形态。形式和结构必须服从它们自己的一致性和整体性的内在规律，它们与思想内容同样重要。“我不相信在创造性活动和认知性活动之间存在矛盾，因为思维的结构可能也反映着普遍的结构。”

一座庙宇或者一座教堂虽然不是代表性的，却显示了结构的基本规律，它作为艺术作品的价值就在于此，而不是在于它的功利主义的目的。因此，与大众能够直接理解的浅显作品相比，艺术中的形式试验是对于真实更加正当和更加有用的探索(因为它能够扩大人对于真实世界的理解)。从我们的这个世纪开始以来，就已经存在这样一种创造性探索的巨大高潮，它改变了我们对于世界的理解，特别存在于音乐和绘画中。“在文学中，特别是在戏剧中，自从 1925 年以来，这一运动似乎已经停滞不前。我但愿能够成为一位谦卑的工匠，把它重新掀起来。例如，我曾经试图通过物体把我的人物的焦虑加以外化；使得舞台道具说话；把情节变成可见的语言；放映恐惧、悔恨、伤心、异化的可视形象；玩弄词语……我就这样试图扩展戏剧的语言……难道这应该受到谴责吗?”

尤涅斯库争辩说，与尤涅斯库参观过的一次苏联画展上出现的社
132 会现实主义相比，形式试验更加密切地关注现实。苏联艺术家乏味的再现性绘画受到当地的资本主义市侩的喜爱，此外，“社会现实主义画家们才是形式主义和学究气的，这是因为他们没有给予表达的形式方法以充分的注意，因此无法获得深度。”另一方面，在像马松这样艺术家的绘画中，既有真实也有生活。

“因为马松这位艺匠已经把人的真实抛在一边，因为他没有试图捕捉它，而只是考虑绘画行为，所以人的真实和它的悲剧性就自己显露出来了，而且是正确地和自由地。因此，泰南先生称为反现实主义的东西已经成为真实的，某种不可交流的东西自己交流了，而且，在表面抛弃一切人的、具体的和道德的现实的后面，始终存在着活的心灵，而在另外一方面，在反形式主义者的作品中，却只有干枯的形式——空洞、僵死。真情不等于是直露。”

尤涅斯库与泰南的这场争论极好地表达了双方的立场，说明尤涅斯库绝非报纸上经常提到的那样，是一位引人发笑的胡说八道戏剧的作者，而是一位献身于对人的处境的真实性进行艰苦探索的严肃艺术家，他充分了解他所承担的任务，拥有杰出的智力。

尤涅斯库 1912 年 11 月 26 日生于罗马尼亚的斯拉提纳。母亲原名泰雷兹·伊卡尔德，是法国人，在他出生后不久，他的父母来到巴黎生活。法语是他的母语——当他十三岁时回到罗马尼亚之后，他不得不学习罗马尼亚语。他对巴黎的第一印象和记忆是：

“当我还是个孩子的时候，我住在沃吉拉尔广场附近。我还记得——很久以前——一个秋天或者冬天夜晚，暗淡灯光下的街道。我妈妈拉着我的手；我害怕，孩子的那种害怕；我们外出，为晚餐买食物。人 133
行道的昏暗轮廓模糊不定，人们行色匆匆——幽灵般的幻影。当这些街道的这些景象在我的记忆中重新出现的时候，当我想到几乎所有那些人现在都已经是死人的时候，一切都成了幻影，转瞬即逝。我陷入了一阵焦虑的眩晕之中……”

转瞬即逝，焦虑——以及戏剧：

“……我妈妈没有办法把我从卢森堡公园里的潘趣和朱迪木偶剧那里拉走，我可以神魂颠倒地在那儿待上一整天。潘趣和朱迪木偶剧的演出把我定在那儿，好像是麻醉了，看着那些木偶说话、动作、相互乱打。这个世界本身的景象虽然不寻常、不可能，但是却比现实更加真实，它本身以一种无比简单化和漫画化的形式呈现给我，好像强调了它的怪诞的和残酷的真实……”

在巴黎当地的一所公立学校上学几年之后，这个男孩得了贫血症，被送到了乡下。他描述了他是如何到达那里的，当时他还不到九岁，和他的妹妹一起，她小一岁，那是昂泰纳教堂村，他们和农民一起食宿。“灯光昏暗；我疲倦极了；乡间的神秘灯火；想像中的‘城堡’（他把教堂的尖塔当做了‘城堡’）的黑暗长廊；然后想到我就要离开妈妈，我无法抗拒……我抱住妈妈的裙子大哭。”

当尤涅斯库在 1939 年大战前夕重访昂泰纳教堂村时，他零星地回忆起在那儿和其他孩子一起玩“戏剧”，在乡村学校以及与其他农家寄宿伙伴一起度过的时光，噩梦，奇怪地害怕“勃鲁盖尔或者博斯笔下的 134
那种人物——长长的鼻子、扭曲的身体、可怕的笑容、畸形的脚。后来，

回到罗马尼亚之后，我还是孩子气十足地做这种噩梦。但是此时萦绕在我心中的幻影样子变了——他们是平面的，是悲伤而不是邪恶的，有大大的眼睛。使人同时产生哥特式和拜占庭式的两种幻觉。”

他回忆起那时他如何梦想成为一位圣人，但是在读完村子里能够找到的宗教书籍之后，他懂得了追求荣耀是错误的。于是，他放弃了当圣人的主意。稍后他读了蒂雷纳和孔代的生平事迹，又决心成为一位伟大的战士。十三岁那年他回到巴黎，写下了他的第一部剧作，一部爱国主义戏剧。

全家回到罗马尼亚；尤涅斯库遭遇了一个更加粗野、更加残酷的世界：“当我回到我的第二故乡之后不久，我看见一个男人，年轻、高大、强壮，用他的拳头殴打一个老人，用靴子踢他……对于这个世界，我的脑子里净是这些时光易逝、残酷无情、虚荣、愤怒、空虚或者邪恶无益的仇恨。从此之后我所经历的一切只不过证实了我小时候曾经看到和理解的东西：徒劳和卑鄙的恼怒、突然被静寂所窒息的喊叫、被夜晚所吞噬的阴影……”

在罗马尼亚，尤涅斯库上完中学，进入布加勒斯特大学攻读法语专业。他写下了他的第一批诗歌，是受梅特林克和弗朗西斯·雅姆影响的挽歌。他也在文学批评领域里进行尝试，发表了一篇对于当时正在走红的三位主要罗马尼亚作家(诗人图德·阿吉兹、伊恩·巴布和小说家卡米尔·佩特里斯库)的尖刻批评，指责他们狭隘的地方主义和缺乏
135 独创性。但是几天以后，他发表了第二本小册子，又把这几位作家捧上了天，称赞他们是罗马尼亚民族文学的伟大和普遍正确的人物。最后，他把这两篇文章合在一起，冠名《不！》，以此证明对同一论题持有相反的见解以及对立的统一是可能的。

完成学业之后，尤涅斯库成为布加勒斯特一所公立学校的法语教师。1936 年，他与罗迪卡·布里琳诺结婚，她是一位东欧常见的那种具有异国情调的娇小女性，她的东方式的美丽引起了完全无稽的谣传，说尤涅斯库的妻子是位中国人。1938 年，尤涅斯库获得一项政府奖金，使他得以能够前往法国，从事他计划中的研究，选题是《波德莱尔以来法国诗歌中罪与死的主题》。他回到了法国，但是据说从未为这部伟大著作写过一行字。

1939 年春天，他重访昂泰纳教堂村，寻找他的童年，把他的回忆写

进他的日记里。“我写作，写作，写作。我的一生都在写作；我永远干不了其他任何事情。……有谁会对于所有这一切感兴趣呢？我的忧伤，我的绝望是可以交流的吗？对于谁来说都没有意义。没有人知道我。我什么也不是。如果我是一位作家，一位公众人物，那么也许有点意思。然而我像其他人一样。任何人都可以在我身上看到他自己。”

在战争爆发时，尤涅斯库正在马赛。后来他回到巴黎，在一家出版社的生产部工作。他的女儿玛丽・弗朗丝出生于 1944 年。当战争结束时，尤涅斯库差不多三十三岁了。没有任何迹象表明，他不久将成为一位著名的剧作家。事实上，他非常讨厌戏剧：“我阅读小说、散文，我乐意上电影院。我不时地听听音乐，我参观画廊，但是我几乎不上剧院。”

他为什么讨厌戏剧？当他还是个孩子的时候，他热爱戏剧，但是此 136
后他开始讨厌它，“由于有了一种批判意识，我开始了解那些提线，戏剧中操纵木偶的粗线。”戏班的表演使他难受，他也为演员感到难受。“对我来说，上剧院意味着去看人，表面严肃的人，出自己的洋相。”然而尤涅斯库喜欢小说，他甚至确信，小说的真实高于现实的真实。他却不讨厌电影中的表演。但是在戏剧中，

“有血有肉的人出现在舞台上让我难受。他们的物质性存在破坏了虚构。我好像是遭遇到现实的两种层面，一是那些活生生的、日常存在的人的具体的、物质的、贫乏的、空虚的现实，他们在舞台上走动和交谈，二是想像的现实，这两个现实面对着面，并不一致，无法相互联系；两个敌对的世界无法联合，无法结合。”

尽管尤涅斯库讨厌戏剧，他还是写了一部剧作，几乎是违背了他的意愿。事情经过是这样的。1948 年，他决定要学英语，于是参加一门英语课程。通过精密的文本分析，对于《荒诞玄学学院备忘录》8 月号内容的深入研究确定，可以得出结论，他所用的教科书是采用同化教学法的《轻松英语》。尤涅斯库本人这样描述下面发生的事情：

“我开始学习。我自觉地抄写识字课本上的整段句子，为的是记忆它们。在专心致志地阅读它们的时候，我不仅学习了英语，而且学到了某些令人震惊的事实——例如，一个星期有 7 天，都是些我早就知道的事情；地板在下面，天花板在上面，一些我已经熟知的事情，也是我从来没有认真想过的、或者已经遗忘掉的事情，对我来说，突然之间，它们既

137 是那样无可否认地真实，又是那样令人震惊。”

随着课程变得越来越复杂，又出现了两个人物史密斯先生和史密斯太太：

“让我吃惊的是，史密斯太太告诉她丈夫说，他们有7个孩子，他们住在伦敦附近，他们家姓史密斯，史密斯先生是个职员，他们有个仆人，名叫玛丽，和他们一样也是英国人……我想指出，史密斯太太的话是不可辩驳的，完全具有格言的特性，而我那本英语识字课本的作者具有完美的笛卡儿式态度；因为它的突出之处就是它在追求真实中采用的明显的有条不紊的步骤。在第5课，史密斯夫妇的朋友马丁夫妇来了；他们四个人开始谈话，他们从基本的公理开始，发展出更加复杂的真理：‘乡下比大城市安静……’”

这是以对话形式出现的喜剧情境：两对已婚夫妇一本正经地告诉对方他们一直完全知道的事情。但是随后，“一个奇怪的现象发生了。我不知道是如何发生的——文本不知不觉和不由自主地开始在我眼前发生变化。我煞费苦心地抄进笔记本中的那些非常清楚明白的陈述句自行其是，活动起来，失去了它们原来的身份，膨胀，溢出。”会话识字课本的陈词滥调和老生常谈曾经具有意义，现在却变得空洞和僵化，让位于虚假的陈词滥调和虚假的老生常谈；它们分解成为粗野的漫画和戏仿，最后语言自身分解成为词语的散乱碎片。

“在写这部剧作的时候（因为它已经变成了一种戏剧或者说是反戏剧；亦即，是对一部戏剧的戏仿，是一部关于喜剧的喜剧），我感到难受，头昏，恶心。我只得时不时地停止写作，一直在想是什么魔鬼在驱使着我，我躺在沙发上，害怕我会和我的作品一起陷入虚无之中。”

138 尤涅斯库的第一部剧作就是这样创造出来的。开始他把它命名为《轻松英语》，后来叫做《英语时间》，但是最后它被命名为《秃头歌女》。

尤涅斯库把他这部剧作读给他的朋友们听。他们认为它很滑稽，虽然他自己认为他写的是一部非常严肃的戏剧，“语言的悲剧”。这些朋友中有一位是莫尼克·圣一科姆，她曾经翻译过罗马尼亚小说，此时即1949年末她在尼古拉·巴塔耶执导的一个先锋派演出团体里工作，她请尤涅斯库把手稿借给她。

尼古拉·巴塔耶二十三岁，他喜欢这个剧本，要会见该剧作者。尤涅斯库来到袖珍剧院见他。尼古拉·巴塔耶描述了这次会见：

"……按照惯例我应该讲述我对于他的第一印象。好吧,遵守这个习俗,我说在我看来,他像匹克威克先生。我告诉他说我们要演出他的戏剧。他回答说,'不可能!'他已经把它寄给了一些人和地方,其中有让-路易·巴洛和法兰西喜剧院,没有成功。"

起初,这位导演试图以一种粗野的戏仿风格演出该剧。最后,所有参与者都认识到,要想充分发挥效果,文本必须以完全严肃的风格上演,就像演出易卜生或者萨都的作品那样。事实上,当巴塔耶请雅克·诺埃尔设计布景的时候,连剧本也没有给他读。他仅仅告诉后者为《海达·高布乐》设计一间起居室。演出效法的另外一个模本是儒勒·凡尔纳小说中英国人的概念,他笔下的英国人举止端庄,沉着冷静,赫策尔版的原本插图很好地表现了这些特征,都是些身板挺直、一脸络腮胡子的人物。

剧作的名字是在排练时找到的;在消防队长所讲的名为"伤风"的 139
冗长而无聊的故事中,提到一位金发的小学女教师。在一次连排时,饰演消防队长的亨利-雅克·于埃把小学女教师口误成为秃头歌女。尤涅斯库当时在场,他立刻意识到这个剧名远比《英国时间》甚至《大笨钟傻瓜蛋》(他一度考虑过这个剧名)要好。这样,该剧就变成了《秃头歌女》。在第10场末尾简单地提到了"秃头歌女",当消防队长要走的时候,他问到了秃头歌女,造成满场尴尬,在一阵令人难受的沉默之后,有人回答说,她还是那样戴着假发。

在排练中做出的另外一处修改有关剧作的结尾。起初尤涅斯库的想法是,在两对夫妇争吵后,舞台上有一会空无一人,然后观众中的临时演员开始起哄,表示抗议;引来剧院经理登台,警察上场。警察用机关枪"扫射"观众,而经理和警长握手相互表示祝贺。但是这需要增加许多演员,因此会增加开支。于是,作为替代办法,尤涅斯库打算让女仆在争吵达到高潮时大喊,"作者!"然后作者登台,当作者步履轻盈地走近脚灯时,演员们满怀敬意地退到旁边,向他鼓掌,但是他突然挥动拳头,向着观众喊叫,"你们这些坏蛋!我要干掉你们!"但是尤涅斯库又说,考虑到这个结尾"过于激烈",又找不到其他结尾,因此最终决定,根本不要结尾,而是再次从头开始。

《秃头歌女》在海报中被称为一部"反戏剧",于1950年5月11日 140
在梦游者剧院首演。只有当时《战斗》杂志的批评家雅克·勒马尚和剧

作家阿尔芒·萨拉克鲁给予它好评。因为没钱宣传，所以演员们只得在演出前身上挂着广告牌，上街游行大约 1 小时。但是剧院仍然空荡荡的。有时观众只有一两个人，剧院只得退票，演员回家。过了大约 6 个星期，他们只好停演。

对于尤涅斯库来说，他与活生生的剧院的这第一次接触变成了一个转折点；他所认为的人们生活的悲剧情境，通过中产阶级的准则和语言的僵化作用，化解成为冷漠无情的自动行为，听到观众对此发出笑声，他感到震惊，不仅如此，他还在观看他的想像的创造物变得活动起来时，深深地感动了。

"人无法抗拒要使既是真实的又是创造出来的人物在舞台上出现的愿望。人无法抗拒要使他们说话，要使他们在你面前活动起来的愿望。体现这些幻影，给予他们生命，这是一件奇妙的不可替代的事业，以至于在我第一部戏剧的排练期间，当我看到我笔下的人物在舞台上活动时，我被彻底地征服了。我吓坏了。我有什么权利这样做呢？允许这样做吗？……这简直是妖术。"

突然，尤涅斯库认识到，他的命运就是为剧院写作。看见演员们试图使自己与他们所扮演的人物认同，他曾经感到不自在，甚至认为这种做法低下（在他之前布莱希特也有同感），但是他同样也被布莱希特式的演出所征服，这种演出"使得演员仅仅成为棋盘上的一颗棋子"，把他
141 非人化了，现在他认识到，是什么使得他感到不自在了：

"如果说戏剧放大了细微之处，因此也使得这些细微之处变得粗糙，这曾经使我不自在的话，那么这仅仅是因为戏剧把它们放大得还不够。似乎过于粗糙的东西其实粗糙的还不够；似乎不够精细的东西其实过于精细。因为如果戏剧的本质就是效果的放大，那么就必须把效果进一步放大，尽可能地突出它们、强调它们。把戏剧推进到既非戏剧又非文学的中间地带，就是将它置于它合适的地位，它自然的范围。所需要的不是掩盖移动木偶的提线，而是使其更加清晰可见，有意使其明显，直抵其怪诞的基础，其漫画的领域，超越诙谐客厅喜剧的苍白无力的反讽……把一切事物推进到突然发作，推进到悲剧根源的所在之处。创造出一种狂暴的戏剧——狂暴的喜剧性，狂暴的戏剧性。"

为了达到这点，尤涅斯库一直强调，戏剧必须采用名副其实的震撼战术：真实本身、观众的意识、他的思想工具即语言，都必须被颠覆、错

位、翻转,这样他就突然地与一种对于真实的新认识直面相对。因此,一直批评布莱希特的尤涅斯库事实上要求的是一种更加激进、更为根本的间离效果。布莱希特风格的演出使他感到不自在的东西正是"它似乎是真实与虚假的使人无法接受的混合物",事实上,它没有造成间离,没有放弃模拟现实,有过之而无不及。

《秃头歌女》已经广泛地演出和出版,因此不必详述它的内容。它的某些特点已经众所周知:那座挂钟具有一种矛盾精神,所指总是与正确时间相反,一对夫妇相认的经典场面,他们经过一系列逻辑推理,出乎意料地得出结论说,他们看来住在同一条街上,同一座屋里,同一个 142
房间,同一张床上,他们必然是丈夫和妻子。(据说该场基于这样一个事件,即尤涅斯库和他的妻子发现他们从不同的门进入了同一个地铁车厢,经历了一场微妙的相认哑剧。)

对于该剧的含义与意图,没有什么疑问存在。尤涅斯库自己说过,他在写作剧本之前没有任何想法,但在完成之后他对作品有了很多想法,他令人极为信服地解释了这部作品。事实上,它是这样一个时代生活的悲喜剧性质的描绘:在这个时代里,

"我们无法回避地询问自己,我们在这个世界上干什么,既然我们的命运没有什么深刻意义,那么我们如何承受物质世界毁灭性的重量……在没有作恶的动机、人人都是好人的时候,我们如何处理我们的善良、我们的无恶、我们的不贪、我们的极端中性呢?《秃头歌女》中的人们没有饥饿,没有意识上的欲望;他们是些让人讨厌的行尸走肉。他们模模糊糊地感觉到了这一点,因此才有了最后的爆发——完全没有用处,因为人物和情境是静态的和可以互换的,一切事情结束之处就是它的开始。"

该剧是对尤涅斯库所谓的"普遍小资产阶级……公认的观念和口号的人格形象、无处不在的英国国教徒"的抨击。他所悲叹的是个性的泯灭、大众对口号的接受、对现成观念的接受,这些东西日益把我们的大众社会变成集中指导的自动化集体。"史密斯夫妇、马丁夫妇不再能够谈话,因为他们不再能够思考;他们不再能够思考,因为他们不再能够感动、不再能够感受激情。他们不再能够存在;他们可以'变成'任何 143
人、任何东西,因为他们失去了他们自己的身份,他们可以采用其他人的身份……他们是可以互换的。"

我们生活的世界已经失去了其形而上特点，因而也失去了所有的神秘性。但是为了恢复神秘感，我们必须学会看出最平常事物中的全部恐怖："感觉平常事物的荒诞性，以及语言的荒诞性即它的虚假性，就已经是超越了它。为了超越它我们首先必须把我们自己全部埋葬在其中。喜剧性的东西就是处于纯粹状态的不寻常的东西；对我来说，没有什么东西比平庸的东西更加令人惊奇了；超现实的东西就在这里，就在我们伸手可及的地方，在我们的日常交谈中。"

尤涅斯库重新找回了他童年时代对于戏剧的激情之后，他甚至企图成为一位演员。他接受了《秃头歌女》的导演尼古拉·巴塔耶和著名戏剧学者及导演阿卡基·维亚拉的邀请，在他们二人改编的陀思妥耶夫斯基的《被占有者》中扮演斯蒂芬·特罗菲莫维奇这个角色。他过去一直认为演员必须付出的努力是无法忍受的，接近于荒诞或者神圣的边缘，现在他认识到，"当一个人发现对自己都难以忍受的时候，就知道扮演另外一个人意味着什么了；当一个人无法理解他自己的时候，就只有在导演的帮助下才能理解他自己了。"

尤涅斯库不喜欢让给他扮演的角色，"因为他是另外一个人，在使自己习惯于这个角色时，我真的有'被占有'或者'被剥夺'的感觉，感到
144 失去了我自己，丧失了我的个性，这是我特别不喜欢的，但是我最终习惯于这样了。"然而，在多次企图放弃不干，仅仅由于他的道德约束继续留下来之后，突然之间他发现，正是因为他在斯蒂芬·特罗菲莫维奇这个人物身上失去了他的自我，他又在一种新的意义上找到了他的自我。"我懂得了，我们每一个人全都是其他人，我的孤独并不是真实的，演员能够比其他任何人都更好地由理解他自己来理解人类。在学习表演的时候，我也在一定意义上学会了承认其他人就是你自己，你自己就是其他人，而所有的孤独都是相同的了。"

《秃头歌女》在梦游者剧院的演出使得尤涅斯库对于表演艺术有了这些理解，演出一直持续到 1951 年 2 月 18 日。两天之后，他写于 1950 年 6 月的第二部剧作在袖珍剧院首演。这就是《上课》。正如雅克·勒马尚所指出的，对于看过既没有歌女也没有秃头的《秃头歌女》这部剧作的人来说，该剧出乎意料，他们原来以为剧中决不会有上课。但是令人惊奇的是，整部戏剧就是一小时上课的再现，这无疑是非同寻常的，但仅仅是上课而已；一位老教授对一个热忱而愚笨的女学生进行

家教辅导，内容是地理、加法、乘法、语言学，还有其他科目——简而言之，就像雅克·勒马尚说的那样，几乎就是“马夏尔·福熙在军事学校一堂课程的忠实再现”。

《上课》像《秃头歌女》一样，是关于语言的，不仅详细论述了新西班牙语系，它们包括大量真实的和想像的语言，它们表面相同，其实具有耳朵无法辨别、确实真实存在的细微差别。因此，法语中的“祖母”一 145
词，在西班牙语、萨丹纳帕路斯语或者罗马尼亚语中发音都一样，但是在这些语言中该词的意义却有诸多微妙差别。也就是说，如果一个人说“祖母”，另外一个人也说“祖母”，他们好像是在说同一事物，其实说的是完全不同的人！因此，当教授学识渊博地指出，如果一个意大利人说“我的国家”，那么他指的是意大利，但是如果一个东方人说“我的国家”，他指的却是东方，同一个词汇指示的是完全不同的事物。这说明了交流基本上是不可能的——词语无法传达意义，因为它们忽略了它们所记述的每个个人携带的个人关系。这就是为什么教授似乎无法与他的学生沟通的原因之一。这个学生会加法，但是不会减法，然而她可以在一瞬间乘到天文数字，她对狼狈不堪的教授解释说，她不过是用心学习了所有的乘法表而已。然而她又说，她只能数到 16。

但是在《上课》中，除了说明交流困难之外，还有其他有关语言的内容。在这里语言也被表现为一种权力的工具。当剧情展开时，原来热忱、活跃和机敏的学生逐渐失去了生气，而开始时羞怯和紧张的教授却逐渐获得了自信心和支配权。十分清楚，教授逐渐增加的权力来自于他作为给予者的地位，他是意义的任意规定者。因为词语必然具有他决定给予它们的意义，学生则在他的支配之下，这一点在她被强暴和杀害时得到了具体和戏剧性的表达。女仆像一个邪恶母亲的样子，又支配着教授，当他用同一把刀子攻击她时，她却岿然不动——只不过是因为她并不是他的学生。正是这个女仆，她最后对这种情况进行了总结 146
——“算术导向语文，而语文则导向犯罪……”

当学生突然牙痛难当的时候，她的厄运就来临了，用女仆的话说，“这是最终的重要征兆”。这个牙痛以某种方式表示学生失去了说话的权利，表示她失去了说话的能力，但是它也表明，物质现实对于思想现实的胜利。逐渐地，她身体的所有部分都开始疼痛，她以一种身体完全屈服的动作，让教授把刀子插入她的身体，接受了教授最后的建议——

"刀子杀人。"

戏剧这一高潮时刻的性的含义十分明显。学生坐倒在椅子上,"以一种厚颜无耻的姿势……她的两腿分开,挂在椅子两边。教授站立在她面前,背朝观众。"谋杀者和受害者同时喊出"啊!"在马塞尔·居维埃的演出中,谋杀者和受害者有节奏地重复发出关键词"刀子"也明显是表现性高潮的。

皮埃尔—埃梅·图夏坚持认为,《上课》以漫画的形式表达了师生关系中一直存在的支配精神,教授杀死学生是因为她的牙疼使她能够不必听从他的教导。按照图夏的巧妙解释,这也是所有形式的专制的象征。当专制者感到他们对于人民的支配力逐渐丧失的时候,他们就要消灭反叛者,而在这样做的时候也就破坏了他们自己的权力。这种解释有一定的合理性,戏剧结尾时女仆递给教授一个饰有法西斯万字的臂章支持了这种解释。支配的政治含义在《上课》中肯定有所表现,但它只是其主题的一个方面,也许还是次要的一个方面,它取决于所有权力的性的特质和作为所有人际关系基础的语言和权力之间的关系。
147 教授主宰学生,但是他又反过来被女仆所主宰,她像一个溺爱的、不讨人喜欢的母亲,完全无视他最恶劣的胡闹,把她这个顽劣儿童惯坏了。戏剧的要旨肯定就是学生总是牙痛,而教授总是强暴和杀死他们。我们所看到的谋杀是他在这一天里的第40位起。戏剧结尾是第41位来上课的受害者登场。

因此,以性和施虐狂的形式表现出来的就是一切权威。尤涅斯库说的就是,即使在师生关系这种明显无害的权威行使的背后,显示的一切都是暴力和支配、是侵犯和占有、是残酷和色欲,它们构成了权力的表现形式。非文学性戏剧的技巧允许作者和导演对一部戏剧的文本进行自由处理,这使尤涅斯库能够把这种隐藏的内容加以公开。当语言仍然处于询问与回答、信息的征求和给予的层面上的时候,情节则变得越来越暴力、色情和残忍。保持不变的知识、以戏仿形式出现的信息以及概念方法这些东西组成的精致体系就是这样一个基本事实,即教授想要主宰和占有学生。尤涅斯库给《上课》贴上了"喜剧"的标签。它肯定是喜剧性的,但它也是一部严酷和悲观主义的戏剧。

《雅克,或曰屈服》是尤涅斯库在《上课》之后于1950年夏天完成的,它有一个非常相似的主题——由于性本能的作用,个人被社会和习

俗胁迫成为因循守旧的人。雅克起初拒绝说出确认他接受了他家庭的准则的那些话，他的家庭成员都姓雅克，这说明他们都放弃了个性，就和《秃头歌女》中博比·沃森一家象征着小资产阶级生存的一致性一样。有一阵子雅克抵抗住了他家庭的压力；他拒绝承认必须说出那些 148
要命的话，甚至喊道，“噢，话啊话，多少罪行都以你的名义犯下！”但是当他姐姐雅克琳向他指出，他是“可以用时间计算的”——也就是说，服从于时间的作用，服从于钟表的规律——他顶不住了，最后说出了家庭的信条，“我爱吃土豆烧火腿。”（在该剧的续集《未来在鸡蛋中》这句话再次出现，火腿片具有某种角色作用。）

按照法国传统，以前放荡不羁的反叛儿女接受了中产阶级的信条，就是安居乐业娶嫁结婚的标志。因此雅克便和罗贝尔家的女儿、有着两个鼻子的罗贝特结合了。雅克再次反叛——对他来说，两个鼻子还是不够；他要未来的妻子有三个鼻子，尽管这意味着在手绢上要增加额外开支。虽然有着两个鼻子的罗贝特是罗贝尔家的独生女儿，但是他们家还是找到了解决办法——他们又生了第二个独生女儿罗贝特第二，她有三个鼻子。但即使是她也不能满足雅克的个性追求；她还不够丑陋。他不能够爱她：“我已经做了我能够做的一切！我就是我……”然而，当他和罗贝特单独相处之后，他最终屈服了。罗贝特赢得他，靠的是讲了一个梦，说她梦见豚鼠妈妈在浴缸底部生了一窝小豚鼠；他突然告诉她，他秘密地渴望着与众不同。话题转移到火的意象（十分类似于《秃头歌女》中女仆的热情洋溢的诗），又回到罗贝特使用色情的话来描述她自己。雅克喊道，“太迷人了（Charmant）！”，这引出了那个著名
的段落，两个情人使用许多包含“chat”这一音节的词汇交谈，在法语 149
中，它们具有明显的色情意味——如 cha－peau、cha－touilleh、cha－pitre——最后罗贝特宣布，从此以后所有的概念一律叫做“chat”。雅克与罗贝特拥抱，一家人进来，围绕他们跳起了下流的舞蹈。雅克和罗贝特蹲到了地上，灯光熄灭，舞台上充满了动物的声音。舞台指示要求，“所有这一切必须使观众产生尴尬、狼狈和羞耻的感觉。”

这样，实际上雅克屈服了两次。首先他向自己家庭的中产阶级规矩屈服，其次他向性冲动的不可抗拒的动物性诱惑力屈服。而他的第二次屈服是决定性的。性本能对男人的奴役迫使他进入中产阶级规矩的铸模之中。

这一点在作为此剧续集的下一部戏剧中得到强化，这就是《未来在鸡蛋中》（写于 1951 年），开头就是一连串的纵欲贪欢，结尾是罗贝特在孵一筐筐的鸡蛋，它们预定要变成未来的皇帝、警察、马克思主义者、酒鬼等，结果全都变成了火腿肉、炮灰和煎蛋卷。“生产万岁！白种人万岁！”这是戏剧结束时发出的绝望的呼喊。

《未来在鸡蛋中》出现的令人恐怖的激增——舞台被越来越多的人或物侵占——是我们在尤涅斯库剧作中发现的最具特色的形象之一。它表达了个人在面临与世界打交道这一重任时的惊恐，他在面对世界的巨大与持久时感到的孤独。这也是《椅子》的主题，此剧与《雅克续集》大约写于同一时期（1951 年 4 月到 6 月），一般被认为是尤涅斯库
150 最伟大的成就之一。

在某个海岛上的一座圆形塔楼里（非常类似贝克特《最后一局》里的处所），住着两位老人，老汉和他的妻子，年龄分别为九十五岁和九十四岁；老汉是看门人，虽然很难想像在海岛上的这个孤塔里他究竟能干什么。夫妇二人正在等待一群贵宾的来临，他们应邀前来聆听老人在临终前留给后人们的一番金玉良言——他漫长生活经验的结晶。他自己不是演说家，于是他聘请了一位专业演说家来说这些话。客人们来了；观众既看不见也听不见他们，但是两位老人不断说着客套话，搬来越来越多的椅子招待客人，直至塞满舞台。来客越来越多，两位老人在他们中间移动越来越困难，最后皇帝大驾光临；该演说家出场了。他来了——这是一个真人。老汉对于自己的话终将有人说出感到满意，他跳海自杀，他的妻子随之而去。演说家面对满台的椅子试图说话，但是他又聋又哑，只能发出一些支支吾吾的声音。他在黑板上写了些什么——一堆没有意义的字母。

这一情境的力量和尖锐性和它的戏剧效果一样巨大。一群不可见的人物这种虚拟手法对于有关演员来说令人拍案叫绝，如果它能贯穿到底，必定是个给人深刻印象的景观。像《椅子》这样一部戏剧是一个具有生命的诗意形象——复杂、含混、多义。作为象征和神话，形象的美和深度超越了任何进行阐释的尝试。当然，它包含了人的一生经验是无法传递的这样一个主题；当然，它把人的存在的徒劳和失败进行了戏剧化，只有依赖于自欺欺人和糊涂简单的妻子的奉承才能忍受下去；
151 当然，它讽刺了空虚无聊的客套话，以及机械交谈的陈词滥调，都是空

话。剧中也有作者自己悲剧的一种强烈因素——一排排的椅子就像一座剧院；发表演讲的专业演说家身穿具有浪漫主义情调的十九世纪中叶的服装，他是一个身份居于剧作家和观众之间的进行诠释的艺术家。但是演讲本身是没有意义的，观众只是一排排的空椅子——这当然是艺术家即剧作家自己处境的荒诞性的一个强有力的形象。

所有这一切主题都交织在《椅子》中。但是尤涅斯库自己对该剧的基本观点进行了界定，他在给该剧首演的执导者西尔万·多姆的信中写道，

"该剧的主题，不是那篇演讲，不是生活的失败，不是两位老人的道德灾祸，而是椅子本身；也就是说，没有人，没有皇帝，没有上帝，没有物质，世界是非现实的，是形而上的空虚。该剧的主题就是虚无……必须越来越清晰地表现不可见的成分，使其越来越真实（为了给予不真实的东西以真实性，就必须使真实变得不真实），直至达到这样一种地步——对于会推理的头脑来说不可能承认、不可能接受——此时不真实的成分开始说话和移动……可以听见虚无，虚无变得具体可感……"

《椅子》是尤涅斯库第三部登上舞台的戏剧，但是它的登台并非易事。它使西尔万·多姆和扮演老夫妻的演员兹拉·谢尔登与保罗·谢瓦利埃花了三个月的时间去寻找适合剧作的表演风格——一种极端自然的细节和极不寻常的总体概念的混合。巴黎没有哪个有名剧院愿意冒险上演《椅子》，因此最后演员自己租了一个废弃的旧剧场朗克雷剧 152
院，1952 年 4 月 22 日他们在这里首演该剧。从经济上说，演出是一场灾难。经常是舞台上的空椅子对着观众席的空座位，有时只能售出五六张票。大多数批评家严厉抨击该剧，但是另一方面，它也的确找到了某些著名的支持者。于勒·絮佩维埃尔、阿尔蒂尔·阿达莫夫、塞缪尔·贝克特、吕克·埃斯当、克拉拉·马尔罗、雷蒙·凯诺和其他一些人在《艺术》杂志上发表署名文章为《椅子》辩护。在最后一场演出结束时，诗人兼剧作家奥迪贝尔蒂用最高音喊道，"好！"

四年后，当雅克·莫克莱尔使用同一个女演员兹拉·谢尔登饰演老妇人一角，再次上演《椅子》时，舆论的风向改变了；在香榭丽舍小剧场的演出是一场巨大的成功。像 J.-J. 戈蒂埃等费加罗报的主要保守派批评家仍然坚持反对尤涅斯库，但是让·阿努依却挺身而出为他辩护，称该剧是一部杰作，他还说，"我相信它比斯特林堡的作品更好，

因为它有自己的‘黑色’幽默，莫里哀式的，风格有时极端滑稽，因为它既可怕又可笑，既辛辣又真实，还因为——除了结尾，有点老式先锋派的味道，我不喜欢——它是经典的。”

尤涅斯库称《椅子》为“悲剧性闹剧”，称《雅克，或曰屈服》为“自然主义喜剧”。他把自己的下一部戏剧《责任的牺牲品》称为“伪戏剧”。与他前面的戏剧相比，此剧也许不太成功，但它无疑是他最重要的表达之一。

《责任的牺牲品》是一部关于剧作家的戏剧，是一场赞成与反对问题戏剧的辩论：“所有已经写出来的戏剧，从古希腊到现在，不是别的，
153 都是惊险文艺。戏剧一直是现实主义的，里面总是有个侦探。每部作品都是一场得出成功结论的调查。有一个谜，它在最后一场得到解决。”《责任的牺牲品》的主人公舒贝说，即使是经典的法国悲剧也可以最终归纳为精致的侦探剧。

舒贝是个小市民，和妻子一起平静地度过夜晚，她在缝补袜子。他关于戏剧的观点立刻得到检验。一位侦探来访。他只是来找邻居那家人的，但是他们外出了。他想知道舒贝夫妇这个套房前住户的名字是叫“马洛特”还是叫“马洛德”。舒贝夫妇请侦探进屋；他看起来是个不错的年轻人。但是当舒贝还没有来得及明白过来是怎么回事的时候，他已经成为逼供的受难者。他根本就不认识什么马洛特马洛德的，但是他被命令去搜索自己的下意识；问题的答案一定就在那儿。侦探就这样变成了心理学家，这证明了侦探剧和心理剧是同一的。

当舒贝越来越深地潜入自己下意识的无底深渊的时候，他的妻子马德琳也在变化——起初是个勾引男人的女人，然后变成老妇人，最后成了侦探的情妇。舒贝进入无意识过深，竟然穿过了声音和光线的障碍，实际上在视野里消失了。当他再次回到意识表面上时，他已经变成了一个孩子，马德琳现在成了他的母亲。侦探成了他的父亲。情境再次变化：舒贝控制了舞台，表演出他进行无意识探索的戏剧，而马德琳和侦探成了他的观众。但是他所看到的一切只是一个孔隙。他努力要回到意识表面——他潜入的太深了——现在不断上升，比勃朗峰还要高，有变成离地飞行物的危险。新的人物进入剧中——一位静坐在角
154 落里的夫人，其他人只是偶尔礼貌地对她说上一句“对吧，夫人？”还有一位大胡子的男人尼古拉·杜（不要与俄国末代沙皇尼古拉二世混

淆），他把话题重新引回到戏剧上，而舒贝继续他对马洛特毫无希望的寻找。

尼古拉主张一种新式的戏剧，它"与现代精神其他现象的普遍趋势相一致……我们将摆脱性格同一性和完整性的原则……至于情节和动机，我们理也不理……再也没有戏剧，再也没有悲剧：悲剧性的东西成为喜剧性的，喜剧性的东西成为悲剧性的，生活变得越来越愉快……"这些当然是尤涅斯库自己的观点，不过稍微有些戏仿化了，尼古拉承认，他并不想写作——毕竟，"我们已经有了尤涅斯库，这就够了。"

同时，侦探正在喂给舒贝大量面包，借以填补他记忆的孔隙。尼古拉·杜突然开始攻击侦探，侦探吓得直往后退，请求饶命，但是被尼古拉无情地用刀杀死。他临死时喊道，"白种人万岁！"在这个过程中，马德琳不断地送来咖啡，以至于整个舞台上到处都是一杯杯的咖啡，马德琳提醒他们说，他们还没有找到马洛特。于是尼古拉担当起侦探的角色，不顾舒贝的抗议，开始喂他面包；像侦探一样，他仅仅是完成他的职责——他也是职责的牺牲品，和舒贝与马德琳一样。什么职责？十有八九是为喜剧开头时提出了一个谜语找出答案。作为戏剧中的人物，他们要不惜一切代价找出答案；他们必须找到马洛特究竟称自己为马洛特还是马洛德这个问题的答案。因为我们都处于这个"伪戏剧"之中。

《责任的牺牲品》是尤涅斯库最喜欢的戏剧之一。它讨论的是他最
关心的题材，即戏剧的核心任务和局限性的问题。警察兼心理医生代 155
表生存的秘密能够揭开的假设。他说，"对于我来说，我坚持亚里士多德式的逻辑，忠于我自己，忠于我的职责，对于我的主人充满敬意……我不相信荒诞；一切事物都悬而未决，一切事物都可以及时得到理解……这都得归功于人的思想和科学的成就。"但是无论舒贝如何深入地潜入他的下意识中去，他也不能在那儿找到答案，只能找到一个虚无的孔隙。下意识思想并没有包含生存之谜的隐秘答案，而只是开启了进入无底深渊即绝对虚无的通路。

正如塞尔日·杜布罗夫斯基所指出的，在这里弗洛伊德精神分析遭遇到了萨特的存在主义的本体论和心理学。无论是有意还是无意——后者可能性大——尤涅斯库在这里图解了萨特的命题，即人是"存在的一个孔隙"，他是"这样一种存在，虚无通过他进入世界"，"意识是

一种存在，它通过自己的存在意识到它自己存在的虚无。”人就是虚无，因为他拥有选择的自由，因此情况总是这样，即他处于选择自己成为什么的过程中，他是一种永恒的潜力，而不是实际的存在。因此，正如杜布罗夫斯基所指出的，无论先是侦探后是尼古拉喂给舒贝多少面包，也无法填补舒贝意识的孔隙，或者说无法给予“一个实际的存在以思想。”

但是，还用杜布罗夫斯基的话说，“如果意识就是虚无，那么个性、性格就彻底消失了。”如果人在自己一生的每一时刻都可以选择更新自我的话，那么每个个人最终的不可简化本质的性格的概念——柏拉图
156 的理念——就消失了。用《责任的牺牲品》中尼古拉·杜的话说，“我们不是我们自己。人格并不存在。我们身上只有既矛盾又不矛盾的力量……人物由于变化的不具有形式而失去了自己的形式。每个人物都如同其他人一样，不再是他自己。”舒贝入地和升天的前后顺序安排得很巧妙，这充分证明了这个命题。当舒贝到达下面和上面的不同层面时，他变成了令人眼花缭乱的不同的和并不必然一致的各种自我。同时，他妻子的性格也经历了一系列变化，他在自我的不同阶段看见一个不同的马德琳，而她也按照他性格的变化成为不同的人格——例如，当他变成一个孩子的时候，她就变成他的母亲。

杜布罗夫斯基的论文基于这样一个假设，即尤涅斯库图解萨特这种心理学，并且戏仿弗洛伊德的精神分析。然而也有可能尤涅斯库同时戏仿了萨特和弗洛伊德。毕竟，当性格变动问题的提出者尼古拉·杜杀死弗洛伊德式侦探的时候，正是他自己重新开始寻找马洛特，并且继续往舒贝的嘴里塞面包。换句话说，这两种观点是可以互相交换的，而且无论在谁的暴政统治下，小人物舒贝都同样受难。另一方面，他的行为似乎大都遵循着一种反心理戏剧的原则，拒绝了问题表面上应该有的现成答案，抛弃了性格是人格本质的神圣概念，这也是尼古拉·杜提出的观点。但是对于早年写过论对立的同一性的文章《不！》的尤涅斯库来说，持有一种信念同时又对它进行戏仿并非难事。

然而，《责任的牺牲品》不仅是一部关于尤涅斯库戏剧理论的剧作
157 （它是延续莫里哀的《凡尔赛即兴》那种传统的一系列散文的第一部）。它也不仅是一部心理和哲学的探索，不仅是对于此类探索的戏仿；它首先是一个萦绕心头的噩梦，是它的作者对于生存的荒诞性和残酷性的体验的深切感受和痛苦表达。尤涅斯库像卡夫卡和贝克特一样，主要

关注于如何表达他自己对于存在的感受，诉说世界给予人的感觉，以及当人说出“我存在”或者“我活着”时它意味着什么。这就是他所有作品的“出发点”：

“意识的两种基本状态就是我所有剧作的根本……这两种基本的感觉一方面是短暂性，一方面是沉重性；一方面是空虚，一方面是过多的出现；一方面是世界虚假的透明，一方面是世界的模糊……短暂之感引起了痛苦之感，眩晕之感。但是所有这些却又能够变为欣快，痛苦突然变为解放……可以肯定，这种意识状态极为罕见……我经常处于相反的感觉的支配之下：轻松变成沉重，清澈变成浑浊；世界变得沉重，宇宙压垮了我。一道幕布，一堵无法逾越的高墙，出现在我与世界之间，以及我与我的自我之间。物质充斥了一切，占据了所有空间，它的重量消灭了一切自由……话语破碎了……”

物质的激增——椅子，鸡蛋，家具（在《新房客》中），或者此剧中马德琳的咖啡杯——就是意识的沉重、呆滞、绝望和沮丧状态的表现之一。物质的激增表达了“孤独与反精神力量的胜利的具体化”。而幽默则是从这种痛苦中解放出来的惟一方法。

《责任的牺牲品》肯定属于尤涅斯库创作发展中的一个低迷阶段。剧作于 1953 年 2 月首演，由年轻导演雅克·莫克莱尔执导，他后来把《椅子》重新搬上舞台，使尤涅斯库获得了首次重大成功。另一方面，雅 158
克·波里埃里这年 9 月在于谢特小剧院献演的 7 部短剧大都是轻松、幽默和快乐的。其中只有 3 部（《汽车展览会》、《出嫁的姑娘》和《名人》）付印出版。另外 4 部（《您认识他？》、《梦中的感冒》、《做妻的侄女》和《大伏天》——改编自罗马尼亚人卡拉迦列的作品）似乎已经遗失，手稿都不见了。

这些都是些次要的作品，实际上是卡巴莱短剧，但是非常有特色，表现出尤涅斯库的喜剧技巧。《汽车展览会》建立在汽车与人之间的一场混乱。顾客把新买的汽车开跑了，新车是个女人，他决定要娶她。展览厅里充斥着参展汽车的噪声。《出嫁的姑娘》的喜剧要素令人惊奇；一位夫人讨论她年轻无邪的女儿，她刚刚完成自己的学业；造成了对于这位年轻无邪女儿的期待。结果那个女儿上场：“她是一个男子，大约 30 多岁，身体强健，充满阳刚之气，一脸浓密的黑色胡须，身穿一套灰色西服。”同样的喜剧原则也用在了《名人》中。一位电台播音员和一对

夫妇期待着亲眼一睹一位名人的风采(英译本为《领袖》,但是并不清楚此人是否不单是文学家,通常还是冠名法语《名人》)。在一片赞扬声中,他的幕后行动受到热情描写——他吻婴儿,喝汤,签名,熨裤子,等
159 等。他最后出现了,他是一个没有头的身体。

在尤涅斯库创作的早期阶段,他喜欢在短剧中、至少是在可以不受干扰地展开的独幕剧中表达自我。他发现把一部戏剧划分成为三幕"很不自然。戏剧结尾,重新开始,它又结尾,又重新开始……我不认为应该把太多的东西塞进一部戏剧中。在一部三幕戏剧中,必然有多余的东西。戏剧需要一个非常简明的构思:一个单一的关注,一个简单、非常清晰、不言而喻的进展。"他创作三幕戏剧的首次尝试是《阿麦迪,或曰如何摆脱它》,这是一部三幕喜剧,证实了他对长剧的疑虑,但是它包含了他某些最令人难忘的形象。作品出自他心情最黑暗、最沮丧的时候,表现了他关于物质的膨胀和它对于精神的压制的也许是最强有力的象征。

戏剧的主人公阿麦迪·比西尼奥尼像尤涅斯库一样,是个作家。事实上,他正在写作一部戏剧,是关于一对像《椅子》中的男女主人公的老夫妻的。但是在十五年的创作时间里,他就写了这么两句对话:

> 老太太:你想它会怎么样?
> 老头子:它自己动不了。

阿麦迪和他妻子马德琳(又是马德琳,和《责任的牺牲品》中的妻子名字一样)离群索居。十五年来,他们没有离开过自己的公寓,连日用品都是通过窗口用篮子吊上来的。然而马德琳还与外界有着联系,是通过她的工作——她在起居室里的一台交换机前工作,一天中的某些时候从事电话接线。她甚至把电话接到共和国总统的办公室,为询问者解答新的交通规则,等等。夫妇两人关系非常糟糕,经常争吵。马德
160 琳是个脾气很坏、唠唠叨叨的人。但是笼罩在他们婚姻上的主要阴影是隔壁房间里出现了一具死尸,那是十五年前来访的一个年轻人的尸体,据阿麦迪说,他在忌妒的冲动中把那个年轻人杀死了,但是实际情况无法确定。也许尸体根本就不是妻子的情人的。在剧中某一处阿麦迪暗示说,当"罪行"发生时,他可能根本就不在场。或者也有可能,那

是邻居请他们照看的一个婴儿的尸体,邻居以后再也没有来过。但是婴儿为什么会死呢?

隔壁房间的尸体也许已经死了,但是它非常活跃。它的胡子和指甲不断生长,它的眼睛闪着一种怪异的绿光,尸体本身越长越大。尸体正在患着"死亡的不治之症"——以几何级数增长。随着戏剧的发展,这种增长加快了;隔壁房间的门被冲开了,一只巨大的脚伸进屋里。随着尸体的生长,公寓里蘑菇泛滥——这是些衰落腐朽的形象。

这个不断生长的尸体究竟是谁或者是什么呢?一个倒叙的场面为这个谜语的解答提供了一些线索。阿麦迪和马德琳作为新婚夫妻出现。阿麦迪可爱、热情而又浪漫;马德琳任性、阴郁,不愿意接受他的示爱,对他的浪漫想法大泼冷水。对话的意象显然是性方面的;就是一个热烈的情人和一个把所有追求都看做是对她的冒犯和强奸的姑娘之间的那种情境:"你的声音太刺耳了!你要把我给震聋了!把我给弄伤了!别把我的暗处弄破!性——虐待狂!性——虐待狂!"当阿麦迪年轻的自我听见春天的声音和儿童的声音的时候,马德琳的那个幻影却只能听见"咒骂和马屁"。阿麦迪的求爱是这一场的高潮:"远的可以变成近的。枯萎的可以重新变绿。分离的可以重新联合。去了的可以再来。"但是当阿麦迪梦想着他们在玻璃房子里的幸福时光的时候,马德 161
琳却坚持要一座金属房子。换句话说,轻松、幸福和快乐的形象被沉重、阴郁和压抑的形象所抵消。

这一倒叙场面清楚地表明,隔壁房间的尸体就是这对夫妻死去的爱情,是他们性生活不和谐的牺牲品。这是一个由厌恶、负罪感和悔恨构成的尸体。它和腐败分解的蘑菇一起毒化着环境——它还一天天、一小时一小时地生长。阿麦迪十分清楚地申明,他们家中正在腐烂的东西就是爱的缺乏:"你知道吗,马德琳,如果我们相亲相爱,如果我们真心地相亲相爱,这一切不是都无关紧要了吗?"但是马德琳已经变得心如铁石,冷漠无情,讲求实际:"爱不能帮助人们摆脱麻烦!"

阿麦迪必须摆脱这具尸体,它即将冒出公寓。他使出超人的力量,试图把这个硕大无朋的尸体从窗户推出去。尤涅斯库在舞台指示中写道,拖到窗口的尸体应该给人这样一种印象,"好像正在把整座房子和它一起拖走,好像拖着两位主要人物的内脏。"

第三幕表现阿麦迪拖着尸体经过街道前往塞纳河。他遇见各种

人，特别是一个美国大兵，他站在一个酒吧或者妓院外边。阿麦迪向这个外国人进行解释说，他正在写作一部戏剧，他在其中扮演一个对抗死人的活人的角色，这部戏剧是反对虚无主义、提倡一种新的人道主义的，但是两人无法沟通；阿麦迪乐于奉献，信仰进步。场面上人越来越多，姑娘、士兵、警察，阿麦迪不断地向各种各样的人保证，他信仰社会现实主义，反对分裂和虚无主义。这时尸体变成了一个气球，阿麦迪被
162 吊到了半空中。马德琳要他回来，说蘑菇长势很旺盛，但是阿麦迪飞向了高空。

在《阿麦迪》中，我们看见尤涅斯库对世界的体验的两种主要基调并列着：在头两幕中是物质的沉重和众多，第三幕中的是轻快和短暂。当阿麦迪摆脱了他死去的爱情这个尸体的时候，这个令人窒息的东西变得轻快，把他带上天空。该剧被标明为"三幕喜剧"，它是一部解放的喜剧，一个关于将会抹去过去的崭新开端的梦想。

像在《责任的牺牲品》中一样，反对社会现实主义的论争作为第二主题贯穿全剧。在某处马德琳告诉阿麦迪说，隔壁房间里尸体的存在扭曲了他对现实的感觉，使他以一种病态的眼光来看待世界——因此他无法写出一部社会学的戏剧。但是，正如第三幕的情节所示，作家个人生活的事实比他的社会意图更为直接。无论他如何表明他对于进步和奉献的信仰，他过去的爱情和个人记忆的尸体把他带起，使他双脚离开地面。

《阿麦迪》包含了尤涅斯库某些最精彩的形象。作为一个巨大力量和直接影响的舞台象征，日益长大的尸体肯定能够永垂不朽。舞台之外回荡着这座楼里其他住户的声音，这增加了这对夫妻私秘世界的那种幽闭感，邮差前来送信，使得这种感觉得到缓和，但是又使他们更加恐惧，以至于拒绝接受信件——这种幽闭感表现得非常形象具体。剧作的薄弱之处在第三幕，它的本意是要像启斯东喜剧的最后部分那样，是一场最后的狂乱追逐，士兵和警察互相追赶跑过舞台。但是这个意图没有在剧中得到完全实现。而从幽闭到开放和轻快的过渡是难以在
163 舞台上处理的。

短篇小说《王旗》构成了该剧的基本构架，其中与最后一幕有关的事件仅占一页，相应的是与头两幕有关的事件占了十二页。故事里的最后一段甚至比戏剧更加清楚地表明了最后飞走的快乐：

"我能听见美国佬喊着'哈喽,伙计'来和我打招呼,他们还以为我在表演什么运动特技呢。我丢下我的衣服,我的香烟;警察们把它们瓜分了。然后只剩下我所穿越的银河,一面王旗在我的头前飘着,飘着(像神圣的法国金星旗在风中飘扬)。"

戏剧《阿麦迪》所署日期为 1953 年 8 月于家中樱桃树下。它于 1954 年 4 月 14 日在巴比伦剧院首演,让-玛丽·塞罗执导。尤涅斯库在几周时间里完成了《阿麦迪》,又开始写另外一部剧作,他只花了三天就完成了(1953 年 9 月 14 日至 16 日),它以新的力量表现了物质膨胀的景象。这就是《新房客》,一部独幕剧。情节就是一个空房间被新房客的家具塞满,他是一个温和的中年绅士,最初他似乎不受世俗物品的干扰,细心地摆放他先运到的几件家具,但是到了最后,他被淹没在家具的无尽洪流中。这些家具开始是由两个搬运工搬进来,但是后来它们自个儿涌进来。我们得知,交通已经全部堵塞,巴黎的所有街道都已经被家具占满了,塞纳河里也满是家具。

《新房客》是一幅极其简约的景象。对话(房客与吵闹、贪婪的家具商人之间;房客与搬运工之间)被精简到了次要地位。这基本上是一部物体活动的戏剧,物体压倒了人,人在一片死气沉沉的物质的海洋中窒 164
息而死。一个简单的诗意的形象在我们眼前建立起来,开始时出人意料,而后是无可奈何。这部戏剧证明了纯戏剧的可能性:《新房客》放弃了人物、冲突和情节结构的概念——然而仍然具有越来越多的悬念、激动和诗意力量。它是什么意思?一个空房间逐渐被家具塞满了,家具起先慢慢到来,以后来的越来越快,它是否就是人的生活的形象呢,起先是空白的,以后逐渐被新的和不断重复的经验和记忆所占据?或者该剧仅仅是幽闭的情景呢——被困在沉重的压迫性的物质之中的感觉——尤涅斯库所感受的那种沮丧、沉闷的心境?

《新房客》于 1955 年在芬兰由一个瑞典语剧团首演。1956 年 11 月在伦敦艺术剧院演出,1957 年 9 月才在巴黎上演。然而尽管困难重重,尽管首演亏损极大,尤涅斯库的创作生涯却稳步前进。到了 1954 年底,他的第一部戏剧集由加利马尔出版社出版,该社是法国主要出版商,雷蒙·凯诺在该社做出出版尤涅斯库作品的决定这件事情上发挥了重要作用,他是一位诗人兼小说家,尤涅斯库的早期作品给他留下深刻印象,他自己的语言试验显然影响了尤涅斯库。该戏剧集包括六部

剧作，在出版时只有一部没有上演，这就是《雅克，或曰屈服》。次年即1955年10月，这一缺憾得到了补救，罗伯特·波斯特克在于谢特剧院上演了《雅克》和尤涅斯库的另外一部戏剧《画作》。

与获得成功的《雅克》不同，《画作》不受欢迎，于是尤涅斯库在他的
《戏剧》第2集中略去了它。但是它出现在"荒诞玄学学院档案"中，这
165 是一个由扎利和他的浮士洛尔先生的门徒组成的团体，尤涅斯库在其
中身居"超验主管"的高位。它也在英国广播公司第三套节目里播出过
（1957年3月11日和15日），现已收入尤涅斯库的《戏剧》第4集中。

《画作》是一部古怪的剧作。开头是一个肥胖富有的绅士要向一位画家购买一幅画作。他们两人讨价还价；画家要买主先看作品再报价，但是胖绅士要先定价。画家开始要价50万法郎，但是被无情地削价下来，最后他只准备400法郎出售。这时，这位精明的商人才瞥了一眼画作，它表现的是一位女王，商人立刻猛烈抨击画作，最后使得画家乞求他收下这幅画作，而不必付钱。事实上，画家还愿意因为胖绅士收藏了他的画作而付给他一笔钱。

胖绅士年老丑陋的姐姐加入了谈判，遭到她弟弟的粗暴对待。但
是画家走了以后，情况急转直下。姐姐阿丽斯变成了统治者，胖绅士降
格为唯唯诺诺的小学生。胖绅士对于美和爱饥渴难捺，只剩下他一个
人的时候，他逐渐进入一种对于画作的痴迷状态。尤涅斯库在一个脚
注中说，"扮演这个角色的演员必须在检查制度允许或者观众能够容忍
的限度内尽可能色情地表演。"当他姐姐再次出现时，他又恢复了他以
前那个霸道的自我。他用枪威胁他姐姐，最后向她开枪。但是她却没
有死，而是发生了变形，变得和画作一样美丽。一个丑陋的邻家妇女也
166 想用这个方法变形。她也被枪杀了，变成了一个美丽的公主。画家返
回，称赞他的艺术恩主以暴力创造美的能力，他开枪自杀，变成了一个
迷人的王子。他对天空开了几枪，房间变成了仙宫。只剩下胖绅士独
自留下，还是那么又胖又丑，他请求观众开枪把他打死。

尤涅斯库把《画作》称为木偶剧——即潘趣和朱迪滑稽剧。他把该剧1955年演出失败的原因归之于第一部分中与画家讨价还价的表演过于现实主义，像是批判资本主义对于艺术家的剥削。"事实上，这个潘趣和朱迪滑稽剧必须由马戏团的小丑来表演，方式要尽可能地幼稚、夸张和愚蠢……情境的倒转必须野蛮、狂暴、粗鲁，突然……只有极为

简化……这部闹剧的意义才能表现出来,通过它的不可接受性和愚不可及性,它才能被人接受。"按照同一脚注的说法,该剧的主题是"形变,出于羞怯,戏仿地加以处理,以掩盖它的严肃意义"。

企图对这种有意表现为"白痴"的情境做出太多解释也许是鲁莽的。似乎它想表现的是这样一种怪圈,一方面是庸俗商人的赤裸裸的惟利是图,以及他的卑鄙加感伤,另一方面是这个丑恶的世界被它的对立面——即"艺术"所拯救的"美"的世界——在想像中所超越。但是,卑鄙者被禁闭在他们的卑鄙中;杀死他们自身上的丑恶,用他们所认为的直接对立物来替代它,他们也仅仅能够进入一个廉价的庸俗文艺作品的世界,一个充满了最粗野的色情幻想和公主王子的轻歌剧的世界。在戏剧结尾时,胖绅士请求观众枪杀他,这仅仅是《秃头歌女》那个被否定的暴力结尾的一种情境变化,在那一场戏里,庸俗的观众要遭到舞台上机关枪扫射。而在这里,舞台上的庸人却要求观众中的非庸人枪杀 167
自己。该剧本身证明此类事情是徒劳无益的。枪击和暴力不会带来真正的转变;借助暴力改变世界或者人的情感的希望极为渺茫而且荒诞;而所造成的变化也和原来的情况一样愚不可及。

同时,该剧也是关于戏剧的可能性的一次试验。尤涅斯库曾经说过:

"就我个人来说,我愿意把一只乌龟带上舞台,把它变成一匹赛马,然后变成一顶帽子、一首歌曲、一条飞龙、一道泉水。剧场是人们可以干任何事的地方,但它也是人们最不敢干事情的地方。除了舞台设备的限制,我没有任何其他限制。人们会说我的戏剧是杂耍节目或者马戏表演。这样更好——让我们把马戏包括进戏剧里面!让人们责怪剧作家随心所欲吧。是的,剧场就是人们可以随心所欲的地方。事实上,并非随心所欲。想像并不是随心所欲的,它在揭示……我决定不承认任何法则,除了我的想像的法则之外,因为想像只遵从它自己的法则,这进一步证明,说到底,它并不是随心所欲的。"

对于《画作》的这两种解释,一种是对于市侩情感的批判,另一种是马戏团式变形场面的纯戏剧试验,二者之间并不矛盾。尤涅斯库的所有戏剧都同时包含了两个部分——完全自由地发挥想像和强烈的论战成分。他的第一部戏剧《秃头歌女》是一部反戏剧,同样是对于现存戏剧以及僵化社会的批判。在尤涅斯库的全部作品中,同样的、激烈好斗

的精神随处可见，因此，仅仅把他视为一个小丑和恶作剧者是非常错误的。尤涅斯库的戏剧是诗歌、幻想和噩梦的复杂混合物——还有文化
168 与社会批评。尽管尤涅斯库讨厌并且拒绝任何公开说教的戏剧（“我不教导，我只给出证据。我不解释，我只试图解释我自己”），但他确信，任何真正新颖和试验性的写作都注定包含着一种论战成分。“先锋派作家是与现存制度对立的……艺术创造由于要求创新，所以是咄咄逼人的，自发地是咄咄逼人的；它针对公众，针对大多数公众；它由于异常而使人愤慨，而这种异常本身就是一种愤慨的形式。”

尤涅斯库最富于论战性的作品，他对于他的批评家的最直接的回击，是《即兴，或曰牧羊人的变色龙》，所署日期为 1955 年于巴黎，1956 年 2 月首演于香榭丽舍小剧院。通过剧名，尤涅斯库表明了他的信仰，即先锋派不过是传统的更新者——显然是指莫里哀的《凡尔赛即兴》和季洛杜的《巴黎即兴》。而且和莫里哀一样，尤涅斯库把自己搬上舞台，正在写作一部戏剧——也就是说，他手拿着一枝圆珠笔睡着了。身穿莫里哀《没病找病》中浮夸医生那种长袍的三位博学的医生来访，三人都叫巴塞罗缪——巴塞罗缪老大，巴塞罗缪老二，巴塞罗缪老三。尤涅斯库对老大解释说，他正在写作一部名为《牧羊人的变色龙》的戏剧，它根据的是一个真实的事件：“有一天，在一个乡间的大市镇上，夏天，街上，我看见一个年轻的牧羊人，大概下午三点钟，他抱着一条变色龙……这是一个动人的场面，我决定把它写成悲剧式闹剧。”但是，这当然
169 只是借口，是他正在写作的戏剧的开头。尤涅斯库解释说，实际上，它是一部关于他的编剧理念的戏剧：“如果你愿意，你可以说我就是牧羊人，戏剧就是变色龙。因为我选择的是戏剧事业，戏剧当然在变化着，因为戏剧就是生活。”

尤涅斯库被说服了，去读迄今为止他所写的东西，他进而去读观众已经看过的演出的东西——一种极有特点的巧妙的镜面效应，它立刻被接着来到的巴塞罗缪老二所重复，他重复了和老大一样的台词；当老三到来时，重复了头两个人的台词，要求尤涅斯库读他自己的剧作，于是尤涅斯库开始念与开头相同的台词。这时响起了新的敲门声，似乎一种恶性循环已经建立起来，而且将会永远继续下去。但是这次敲门的人没有被放进来，讨论得以开始。三位医生是半存在主义半布莱希特戏剧理论大杂烩的提供者，他们提到阿达莫夫，说他在亚里士多德、

萨特、当然还有尤涅斯库最讨厌的布莱希特之前就发现了亚里士多德的原理。

尤涅斯库的女佣到来(她一直在敲门),把他从医生们造成的完全莫名其妙中解救出来;她代表了常识和非神秘化。尤涅斯库恢复了平静,开始公布他作为戏剧家的信仰。他抨击这三位批评家兜售的是裹着华丽的行业术语的老生常谈,而"批评家应该描述而不是开处方……他应该只根据作品本身的情况,按照支配艺术表达的规律,按照每部作品自身的神话,深入它自己的世界,这样来判断作品。人们不为化学谱曲,不按照绘画或者建筑的标准来评价生物学……就我自己来说,我真诚地相信穷人的贫困,我对此感到痛惜,它是真实的,可以用做戏剧的素材,我也相信困扰富人的严重操心和焦虑。但是我的戏剧既不从穷 170
人的受难也不从富人的痛苦中提取材料。对于我来说,戏剧就是内心世界在舞台上的投射——我保留在我的梦想、我的痛苦、我黑暗的欲望、我内心的矛盾里寻找我的戏剧材料的权利。因为我在世界上不是孤身一人——像我们中每一个人一样,在他的存在的深处,同时又是其他每一个人——我的梦想和欲望、我的痛苦和关注,都不只属于我一个人;它们是我的先人留给我的遗产的组成部分,是所有人类都有权获得的古老积蓄。"

在这一点上,尤涅斯库的态度变得越来越专断。他开始引证德国和美国权威的名字,他最后被人质问他是否真正认真地看待他自己。他不好意思地承认,他已经落入了他自己的陷阱,处于自己变成说教的危险之中。他道歉说,在他这里,这是一个例外,不是规律,是对布莱希特的剧作《例外与规律》的嘲讽。

《即兴》把我们带回关于说教性、政治性戏剧的激烈论战时期,其中他和肯尼斯·泰南的交战后来成为突出的、但是并非关键的一段插曲。对于尤涅斯库的主要抨击,来自起初在诸如萨特的《现代》和有影响的《大众戏剧》等期刊上发表文章、称赞他是新的先锋派大师的某些批评家。并非巧合的是,后一期刊的同一期号(1956 年 3 月 1 日)上刊登了一篇对于《即兴》和在香榭丽舍小剧院同时重演的《椅子》发出怨言的评论,还刊登了阿达莫夫《论戏剧、金钱与政治》这篇杂文,他在文中公开承认,迄今为止所上演的他的戏剧忽略社会题材是错误的,他号召复兴历史剧和社会问题剧。毫不奇怪,莫里斯·勒尼奥对《椅子》的评论尽 171

管高度称赞它的导演与表演，但是最后发出疑问，“那么，尽管如此，为什么我们还是感到自己‘被骗’了呢？这是因为我们被激起了对于和我们完全无关的东西的兴趣。这部作品具有的客观真实性，就像抒情性自白是真实的一样。我们需要比尤涅斯库本人更加相信‘一个人就是一切人。’但是古老的故弄玄虚不能够再掩饰这种戏剧的空虚。把戏剧改变成为音乐是小资产阶级最后的艺术梦想，高尔基给他们下的定义是，喜欢自己的人。”

因此，这场战争涉及历史的、社会的、叙事的戏剧为一方，和抒情的、诗意的描写内心世界的戏剧、描写梦幻、情绪、存在的戏剧为另一方的两种戏剧。在下面章节里，我们将回到有关当代戏剧的这两种基本观点的讨论。在这里必须注意的是，尤涅斯库与布莱希特及其他新皈依的追随者阿达莫夫分道扬镳，正好与尤涅斯库获得接受和成功同时发生——在他对手的心目中，这是一个确切信号，说明资产阶级最终承认此人最好地表达了他们的颓废观点。

不仅在法国，而且在其他国家，尤涅斯库戏剧的上演越来越多。还有一些丑闻，例如在布鲁塞尔，《上课》演出时观众要求退票，主要演员不得不从后门溜走，但是也出人意料的成功，如在南斯拉夫和波兰，《椅子》的演出中那对老夫妻身穿工装裤。在《秃头歌女》灾难性的首演之后 6 年，尤涅斯库大功告成了。

作为一个成功的作家，尤涅斯库有了一些奇怪的经历，与他自己的剧作直接有关。1957 年 5 月 1 日，某些伦敦报纸报道说，“温莎公爵夫
172 妇和 10 位其他宾客近日出席一场在阿根廷百万富翁安科利纳巴黎家中的著名戏剧演出。”上演的是尤涅斯库的剧作，特邀皮埃尔·布列兹配曲。几天之后，伦敦的报纸猜测，这部《为温莎公爵夫人的即兴》将在伦敦上演，但是，正如《每日邮报》所说，“它将使得宫廷大臣有些头痛”。同一天即 1957 年 3 月 31 日的《晚间新闻报》甚至说，温莎公爵夫人已经拒绝允许这部小戏在伦敦上演。然而，仍然按照《每日邮报》的说法，尤涅斯库曾评论说，公爵和公爵夫人“似乎相当感兴趣”。

事实上，尤涅斯库的第二部《即兴》是一部无足轻重、然而诙谐有趣的绝对无伤大雅的晚会笑料：一个短小场面，一位主妇和作者以及一位女演员讨论上演什么，以供温莎公爵夫妇娱乐。这又引出了关于尤涅斯库自己作品的讨论，以及他所喜欢的喜剧和悲剧同一的主题。当主

妇请求尤涅斯库不要上演"一部忧伤的戏剧,像贝克特那种现代戏或者索福克勒斯的戏剧,他们会让人哭"的时候,他回答说,"太太,有时喜剧比正剧更会让人哭……比如我写的喜剧。当我要写一部悲剧时,我就让观众发笑,当我写一部喜剧时,我就让他们哭泣。"其中也有一部在法国人看来十分滑稽可笑的英国历史,还有同样特点的一系列关于酒精的语义误解:主妇奉上一杯威士忌,作者坚持说是杜松子酒,女演员尝了尝,说它是本尼迪克特甜酒。当作者出于礼貌把它当做威士忌接受下来的时候,其他人也出于礼貌接受了别人的说法,搞得更加混乱。究 173
竟用什么来娱乐皇家贵客的讨论最终完全陷入僵局,戏剧以主妇表示歉意而告终。按照《晚间节目报》的说法,剧作家阿夏尔·马塞尔的妻子在演出后说,"只有尤涅斯库才能够处理如此精致的题材。"另外一位特邀嘉宾萨尔瓦多·达利只说了一句话,"非常动人。"

写作这样一部轻松小品,并没有太多地妨碍尤涅斯库更加雄心勃勃和艺术上更有回报的追求。1955 年 11 月,《法国新评论》发表了一篇他的小说,后来发展成为他的一部主要戏剧。(尤涅斯库有 5 部戏剧是由小说形式的素材加工而成的:《责任的牺牲品》发表于《媒介》杂志,后来成为戏剧《责任的牺牲品》;《王旗》1954 年 2 月发表于《法国新评论》,后来成为《阿麦迪》;《犀牛》1957 年 9 月发表于《新文学》;《上校的照片》1955 年 11 月发表于《法国新评论》;《空中漫步》1961 年 2 月发表于《法国新评论》。)这个故事就是《上校的照片》,它成为尤涅斯库 1957 年 8 月在伦敦逗留期间完成的一部戏剧的基础——《免费杀手》,英文译为《杀手》不够准确,原意是一个不要钱的、无功利的杀手。

《免费杀手》是尤涅斯库的第二部三幕剧,不但是他最雄心勃勃的剧作之一,而且也许是他最优秀的剧作。主人公贝兰吉是一个卓别林式的小人物,天真、窝囊、但有人性。当戏剧开始时,市政建筑师正在向他展示一项新的宏大的住房建设项目。这是城市的一个美丽的新街 174
区,设计精美,有赏心悦目的花园和一个池塘。另外,就像建筑师说明的,计划还包括永久的光照;无论城市的其他地方雨下得多么大,只要一跨进这个光辉的城市的地界,你就进入了一个四季如春的环境中。

贝兰吉从未想到竟然会有这样一个如此完美的现代设计或者计划存在,他来看这个新世界纯属偶然,他被深深地打动了。但是他问道,为什么这个可爱街区的街道上如此荒凉呢?使他震惊的是,他听说这

里的居民不是远走他乡，就是把自己反锁在家里，因为有一个神秘的杀手正在这个幸福之地四下游荡，他许诺给人们看“上校的照片”，然后把受害者杀死。建筑师透露说，他也兼任警察局长和医生的职务，他不明白为什么贝兰吉对他的话感到恐惧。毕竟，世界充满苦难：“儿童被杀害，老人忍饥挨饿，寡妇伤心，还有孤儿，人们陷于痛苦之中，司法错误，房屋压在住户头上……屠杀、洪水、狗被汽车撞死——这就是记者们换取每日面包的东西。”贝兰吉吓坏了。消息传来，最新一位受害者是达尼小姐，她是建筑师的年轻的秘书，贝兰吉刚刚遇见并且爱上了她，于是他决定追踪杀手。

第二幕在贝兰吉的小房间里开始，来访者爱德华正默默地等着他。我们听见外面有住地居民的声音，都是一些莫名其妙的片断；一位教师在讲授胡说八道的历史课；一位效率专家在计算，每天让雇员少上 5 次厕所，让他们把自己对于这种自然功能的专注转移到工作上，每月可以增加四个半小时的工作时间，这可以多赚多少钱；老人们讨论过去的时
175 光——一曲怪诞的只言片语的交响乐，它是《阿麦迪》一剧幕后楼梯处传来的各种声音的复制和放大。贝兰吉回来了，他告诉爱德华关于杀手的恐怖的新闻，他惊讶地发现，不仅是爱德华，而且事实上这里的每个人，早就知道这个杀手，每个人都习惯于这样一个杀手在到处游荡的这个说法。爱德华的手提箱打开了，露出了里面装着的杀手的工具——他假装说这是要出售的小玩意儿，一摞上校的照片，甚至杀手的身份证。爱德华说他肯定是拿错了手提箱——但是奇怪的是，他的口袋里还有进一步的证据——杀手的日记，一幅标志着过去甚至未来谋杀发生的精确地点的地图。贝兰吉要去找警察，爱德华不愿意。最后他们去了，但是爱德华却留下了手提箱。

街道上正在举行一场政治集会；一位面目狰狞的妇女皮普大妈正在发表演说，净是一些极权主义的陈词滥调，她是公园的养鹅人，有些像贝兰吉的门房。在她取得胜利以后的世界里，一切都不同了，至少在名义上，虽然事情的实质一成不变。那时专制叫做自由，占领叫做解放。一个酒鬼打断了她的演讲，他代表着相反的（尤涅斯库自己的）观点——就像尤涅斯库对泰南的最后回答一样，他坚持说，真正的革命的发动者不是政治家，而是诸如爱因斯坦、布勒东、康定斯基、毕加索这样的艺术家和思想家，他们改变了人类的观察和思维方式。在一场滑稽

可笑的打斗中，酒鬼被打倒了。贝兰吉发现，手提箱不见了。在一系列噩梦般的过程中，他试图从行人手中夺回同样的手提箱，还企图让警察来寻找杀手，但是警察还有更重要的事情要做。他们得指挥交通。

贝兰吉孤立无援。他在空荡荡的街道上行走，当他前进时背景不断变化。突然，他发现自己和一个衣衫褴褛、龇牙咧嘴笑着的侏儒面对面地站着。他知道这就是那个杀手。在一篇冗长的讲话（法文版里长 176
达近 10 页）里，贝兰吉试图劝说杀手放弃他那毫无意义的谋杀活动，那人显然是个低能的白痴。他提出了每一种已知的慈悲和行善的理由——爱国主义、个人利益、社会责任、基督教义，理性、一切行动包括谋杀都是虚荣，等等。杀手一言不发，仅仅是傻笑着。最后贝兰吉拔出两只老枪，想要杀死杀手，但是他下不了手。他扔下枪，默默等待杀手那举起的刀子。

在一个脚注中，尤涅斯库强调了这最后一场的意图，他说，这"本身就是一个短剧"。演讲应该以一种设计好的风格表现，"显示贝兰吉的逐渐崩溃，他自己的相当陈腐的道德的瓦解和愚蠢，它像一个漏气的气球一样瘪了下去。事实上，尽管贝兰吉自己不愿意，也违反他的意志，他还是自己发现了有利于杀手的理由。"杀手（尤涅斯库在一个舞台指示中建议，他可以是根本看不见的，只能听见他在暗处发出笑声）代表了死亡的不可避免性，人的存在本身的荒诞性。正是这个谋杀的存在，游荡在最快乐的光明和幸福的气氛的后面，把它们变成了我们的日常生活那种寒冷、灰暗和阴雨的十一月季节。

在第一幕，贝兰吉详细描述了这座光辉的城市给予人的感受——以前发自内心的充满灵魂的温暖、难以表达的愉悦和轻松的感觉，这些使得他快乐地喊道，"我存在着，我存在着，一切都存在着，一切都存在着！"然后，突然，一种空虚之感浸润了他的灵魂，好像生离死别一样，"老太婆从院子里跑出来，粗野的大叫声震耳欲聋；狗吠；我感到自己被遗弃在这些人、这些物中间了。"在第二幕中，我们又经历了这种情绪， 177
院子里流言蜚语的交响乐，可怕的政治集会，以及警察指挥下的交通。这是一个被其他所有人接受的认识——在不可避免的死亡面前，人生是徒劳无益的——这种认识把愉悦变成了沮丧。死神就是上校的照片，它对杀手的受害者有着一种致命的迷惑作用。没有一种道德的或者利益的理由能够压倒人的处境那种弱智的、白痴的徒劳无益。

整部戏剧再次精心构筑了一个单一的诗的形象，但是这一次在情节进展的过程中，它的力量保持并且深化；与《阿麦迪》第三幕张力的消退形成对照的是，《免费杀手》的最后一幕精妙绝伦，它甚至能够在第一场光辉的城市这个惊人的诗意创新之后，形成一个高潮。

重要的是，在作为该剧基础的短篇小说里，没有最后那篇雄辩的演讲的前兆。在短篇小说里，主人公仅仅认识到，“没有任何的话、任何友善的或者独断的话能够说服他；所有幸福的许诺、世界上所有的爱，他都充耳不闻；美不能使他变得温柔，反讽也不能使他羞愧，世界上所有的智者也不能使他理解罪恶以及慈悲的虚荣。”把这样一个简短的段落转变成为一篇激动人心的戏剧演讲，这充分显示了尤涅斯库作为戏剧家的巨大力量。

1955 年发表的小说里所没有的一种成分，在 1957 年的这部剧作中占据了重要地位——政治集会和关于真正革命的论争。这在一定程度上反映了尤涅斯库对于他和批评他的左翼批评家之间的争论的日益增长的关注。也许有人会争论说，引进这种反政治——然而正因为如此它本身也是政治性的——成分偏离了剧作的主要诗意形象。毕竟，开场时的光辉城市就是同一立场的强有力的理由。它是这样一个世界的形象，在这个世界里，一切社会问题都已得到解决，一切烦恼都已消
178 除；然而，甚至就在那里，死亡的存在使得生活成为徒劳和荒诞的。另一方面，群众场面及其它们噩梦般的混乱和骚动，就是贝兰吉对于他的沮丧情绪的诊断中那些大量和沉重的形象的合理延伸。

《免费杀手》于 1959 年 2 月在雷卡米埃剧院的演出获得成功。1960 年 4 月在纽约的演出不大被人理解，演出几场即告收场，布鲁克斯·阿特金森发现它的第三场是“糟糕的剧作”，因为最后一场是静态的，因此“在心理上和美学上都是难以忍受的”。然而，这正是这个场面企图达到的——不可忍受。因为，尽管它配上了一种痛苦的、闹剧式的悲剧幽默，但是按照惯例，尤涅斯库的戏剧比之仅仅基于快感的戏剧来说，严峻得多。闹剧性和悲剧性的混合也使观众遭遇了一种全新的戏剧程式；毫不奇怪，布鲁克斯·阿特金森会认为该剧是“乱七八糟的嘲讽”的堆积。就其自身来看，《免费杀手》是一部风格和语言达到了经典纯粹性的作品——至少法语原著是这样的。

另外，《免费杀手》不仅是建立在一个出色的总体概念上，而且充满

了最为巧妙的细节:例如,光辉的城市具有如此完美的与生俱来的阳
光,以至于要生产需要雨水的作物,就得建造特殊的温室。引导贝兰吉
参观新街区的建筑师时而从口袋里拿出一部电话进行日常办公。建筑
师的秘书达尼小姐无法坚持办公室的日常工作,决定辞职。这是她被
谋杀的原因——杀手不杀市政雇员,她选择自由就是选择死亡。但是
建筑师对于人们的癖好仅仅是耸耸肩膀,"受害者的癖好总是返回犯罪
地点"。在爱德华手提箱的杀人工具中,有一个多层套盒,层层相套无
穷无尽。在参加政治集会的人群中,有一个小老头询问去多瑙河的路, 179
尽管他知道自己身在巴黎,其实是个巴黎人。所有这些都是丰富的创
新,有助于引出尤涅斯库自己那个特殊的噩梦的世界,卓别林式的幽
默,以及动人的温柔。《免费杀手》必然进入荒诞派戏剧的主要作品的
行列。

在《免费杀手》首演之前,尤涅斯库透露,他已经完成了另外一部多幕剧《犀牛》。1958 年 11 月 25 日,他在老鸽笼剧院公开朗诵了该剧的第三幕,在此之前他告诉观众说,"这是一部写来演出而非朗读的戏剧。如果我是你们,我是不会来的。"次年春天,该剧发表。(但是在《荒诞玄学学院备忘录》的一条注释中,尤涅斯库坚持说他的出版者把剧名《犀牛》错成了《那些犀牛》。)1959 年 8 月 20 日,已由德雷克·普鲁斯译成英语的剧作首次演出——在英国广播公司第三套节目;11 月 6 日,它在杜塞尔多夫市舞台首演;1960 年 2 月 25 日,它在巴黎奥德翁剧场演出,由让一路易·巴洛执导和领衔演出,同年 4 月 28 日,它在伦敦皇家宫廷剧院演出,奥尔森·威尔斯执导,劳伦斯·奥利弗饰演贝兰吉。无疑,尤涅斯库被国际上承认为戏剧界重要人物的时代始于《犀牛》一剧。

《犀牛》也以贝兰吉作为其主人公——这里令人感到莫名其妙,因
为我们假定在《免费杀手》的结尾处,贝兰吉已经被杀害了;但是,这个
假定并不确定,因为毕竟短篇小说《上校的照片》是以第一人称单数来
叙述的,这证明主人公活着,能够讲述故事,在戏剧中,在致命一击落下
之前,大幕已经关上。但是,如果把两部作品中的贝兰吉进行比较的
话,那么,这些荒诞玄学思辨都没有意义,因为肯定可以发现两者之间
存在微妙的差异。与《免费杀手》中的贝兰吉相比,《犀牛》中的贝兰吉 180
较少忧郁,虽然更加放荡;更加富有诗意,虽然较少理想色彩。前者生
活在巴黎,而后者生活在一个外省小城。总之,它们不一定是同一个

人;或者《犀牛》中的贝兰吉是年轻时的贝兰吉,是其人生的早期阶段。

《犀牛》中的贝兰吉(与尤涅斯库某个时期一样)在一家法律出版社的生产部门工作。他和一个同事黛西小姐恋爱(她的名字十分奇怪地与第一个贝兰吉的恋人达尼的名字相似);他还有一个朋友叫做让。一个星期天的早上,这两个人卷入了一件怪事,有人看见一只或是两只犀牛在城里的大街上横冲直撞。犀牛越来越多。其实它们就是本地居民,受到犀牛病这种神秘疾病的感染,使他们变成了犀牛,而且还使他们自己想要变成这种强壮、富于侵略性和麻木的厚皮动物。最后,全城只有贝兰吉和黛西仍然是人,然后黛西也抵挡不住所有其他人身上自然发生的那种事情的诱惑。只剩下贝兰吉独自一人,最后一个人类,他大无畏地宣布,他决不投降。

据说《犀牛》表现了尤涅斯库在 1938 年离开罗马尼亚之前的感觉,当时他的熟人越来越多地加入了铁卫军的法西斯运动。正如他自己所说,

"和以往一样,我回到我个人一直思考的问题。我记得,在我的一生中,我一直对于所谓的舆论主流感到震惊,以及它的迅猛发展,它的传染力,它真是一种流行性传染病。人们突然自愿陷入一种新宗教、一种新教义、一种狂热的控制……在这样的时刻,我们看见一种名副其实
181 的精神突变。我不知道你是否注意过它,当人们不再与你的看法相同时,当你不再为他们所理解时,你就会有面对怪物——比如犀牛——的感觉。它们混合着直率与凶猛。它们会出于最好的良知而杀死你。历史告诉我们,在本世纪的最后二十五年中,人们不仅变得像犀牛,而且真的变成了犀牛。"

该剧在杜塞尔多夫首演时,德国观众立刻认识到,人物感到自己必须顺应潮流时所使用的理由,与他们自己曾经听到或者使用的理由一样,当时德国人民没有能够抵挡希特勒的诱惑。剧中某些人物自愿过厚皮动物的生活,因为他们仰慕蛮力和简单,而这种蛮力和简单则出自对于过于温情的人类情感的压抑;还有人这样做是因为想要通过学会理解犀牛的思维方式来使它们具有人性;其他人特别是黛西只是不能忍受和大多数人有所不同。犀牛病不仅是右翼以及左翼极权主义的疾病,它还是因循守旧的力量。《犀牛》是一出诙谐的戏剧。它的色彩丰富,而且与尤涅斯库的大多数戏剧不同,它似乎明白易懂。伦敦《泰晤

士报》对《犀牛》的评论文章题为《尤涅斯库此剧十分容易理解》。

然而，它真的如此容易理解吗？正如贝尔纳·弗朗居埃在《荒诞玄学学院备忘录》的一篇颇具见地的文章中所指出的，贝兰吉关于信仰的最后独白和之前他关于人类优于犀牛的论断奇怪地类似于《未来在鸡蛋中》和《责任的牺牲品》中"白种人万岁"的呼喊。如果我们考察贝兰吉与他的朋友杜达尔所作的推理，那么我们就会发现，他为他保持为人 182
的愿望进行辩护，与他对于犀牛的谴责相同，都是出于本能的感觉，当他注意到这个错误时，他仅仅是用直觉代替本能进行自我纠正。另外，在戏剧结尾时，贝兰吉痛苦地后悔说，他似乎不能够变成一只犀牛！他最后的关于人类的信念的大无畏独白仅仅是狐狸对于它无法得到的葡萄的轻蔑而已。贝兰吉的大无畏绝不是英雄主义的最后屹立，而是闹剧性的和悲喜剧性的，该剧的最终意义绝非某些批评家所说的那样简单。剧作所表达的是大无畏和随大流一样荒诞，是无法融入快乐而麻木的大众的个人主义者的悲剧，是被抛弃的艺术家的感觉，这些东西构成了像卡夫卡和托马斯·曼这样一些作家的主题。在某种意义上，《犀牛》一剧结尾时贝兰吉的处境与另外一个变形的受害者、卡夫卡笔下的格雷戈·萨姆沙相似。萨姆沙变成了一只巨大的甲虫，而其他人保持正常状态不变；贝兰吉却成了最后一个人类，与萨姆沙的地位相当，因为既然当犀牛是正常的，那么是人类则是怪异的。在贝兰吉最后一番话里，他哀叹自己的皮肤洁白细嫩，渴望变得像厚皮动物的铠甲那样坚硬并且具有暗绿颜色。"我是一个怪物，只是一个怪物而已，"他喊叫着，最后他才决定继续坚持人性。

如果说《犀牛》是一部反对因循守旧和麻木不仁的作品的话（它肯定是），那么它也嘲笑了这样一种个人主义者，他只能自愿地坚持他作为敏感的艺术家的优势。正是在这点上，该剧超越了过分简单化的宣传，成为了一篇对于人的状态致命的无法逃避性和基本的荒诞性的有效说明。只有表现出贝兰吉最后立场的自相矛盾性的演出才能恰如其分地发挥该剧的全部韵味。

贝兰吉在其后两部剧作《空中漫步》和《国王退场》中又出现了。创 183
作于《空中漫步》之后的《国王退场》演出较早。它于 1962 年 12 月 15 日在巴黎首演，雅克·莫克莱尔执导，而《空中漫步》于 1963 年 2 月 8 日在奥德翁剧院首演，仍由让-路易·巴洛出演贝兰吉一角并且执导。

这次《空中漫步》把贝兰吉和陪同他的妻子和女儿带到了一个杜埃尼尔·卢梭、夏加尔或者郁特里洛的风景画风格的英国。我们从《秃头歌女》中听到的关于英国的许多陈词滥调又出现了。但是在戏剧高潮时，已经获得了空中飞翔能力并且飞出云外的贝兰吉又回来了，他详细描述了地狱的真实景象。这里，贝兰吉明确地就是时而得意时而沮丧的艺术家，他由于对人的状态持有阴暗的见解而与旁观者们疏远。

《国王退场》是同样阴暗的一出戏剧，它标志着尤涅斯库向着一个几乎是经典形式的熟练技巧的新水平的突破。现在贝兰吉是个国王，但是他的权利正在失去，他的王国正在缩小，他被告知他将在一个半小时内死去。因此，整个戏剧就是一部国王贝兰吉命中注定倒霉和死亡的残酷仪式。当他失去了支配他的仆人兼卫兵（最后仅存的一个战士）和两个妻子的权利之后，他的世界解体了，甚至连家具都消失了。最后，他独自一人坐在他的王位上，四周空荡荡的。然后他也消失在空气中了。

《又饥又渴》使尤涅斯库作为现代经典作家获得了最终接受。该剧被法兰西喜剧院获得，由罗伯特·赫什领衔主演，于1966年2月28日公演。它表现一位贝兰吉式的主人公，他现在名叫让，离开了他的妻子和家庭，徒劳地等待着一位浪漫的女士，他认为他已经和她有过一次约会；最后，他在一个既像寺院又像兵营又像监狱的地方，名叫女仆旅馆，
184 目睹了一场奇怪的仪式，有两个人特里普和布莱希托尔在牢笼里受着折磨，他们显然分别代表生活和戏剧这两个概念（十分清楚，这是影射布莱希特——这一直是尤涅斯库喜欢做的事情）。《又饥又渴》作为戏剧给人留下深刻印象，但是十分松散，有时流于浪漫主义，令人想起他的早期戏剧。这是一部似乎并不特别成功、也不是最具尤涅斯库自己的特别世界的特色的戏剧，尤涅斯库以这样一部戏剧而得到官方接受，这是具有反讽意味的。

在接下来的剧作中，尤涅斯库又回到了一种更为公开的戏仿的风格：《杀人游戏》（1970年）剧名（英国译为《枪手来了》，美国译为《杀人游戏》）取自一种露天游乐场的游戏，它让顾客打死大量偶人取乐。该剧一定程度上受到笛福的《瘟疫年的日记》的启发，表现一个地区受到一种神秘疫病的侵袭，突如其来地造成了各种各样正在正常生活的人大量死去。正在发表演讲的政客倒下死去，正在宣布爱情的恋人倒下

死去,每个人都是突然倒下死去的。开始,这种景象令人惊恐,但是当许多人物在一系列小品式的场面中机械性地不断死去的时候,这种景象变得滑稽,以至于该剧可以被称为一场热热闹闹、兴高采烈的死亡之舞,一个极为怪诞的同时又是悲剧性的形象。

恐怖的机械重复也是《麦克白特》(1972 年)的主题,它也是莎士比亚的《麦克白斯》的戏仿——或者是它的现代化扩展版。这里,未来的麦克白特夫人是邓肯的妻子;她引诱麦克白特杀害了她的丈夫,这样就成为了麦克白特夫人。她也是蛊惑起麦克白特和班克(这些都是尤涅斯库剧中人物名字的叫法)的野心的女巫之一。最后,像在莎士比亚剧中一样,麦克白特被马尔考(尤涅斯库用他代表莎士比亚剧中的马尔科姆)推翻,但是马尔考在戏剧结尾时发表了一篇取自莎士比亚剧中的演讲,他在演讲中描述了他性格中的邪恶和即将到来的他的统治的恐怖, 185
这不是像原剧中那样为的是考验麦克德夫的忠诚,而是他的思想的真实表达。就这样,权力的轮盘不停地转动——一切权力不可救药地归于腐败。

尤涅斯库的下一部多幕剧《一塌糊涂》根据他的小说《隐士》改编,讲述了一个名叫"人物"的中年男子的故事,他在多年单调乏味的办公室工作之后,通过继承遗产获得解放,然后逐渐隐退,而外界正在发生如火如荼的革命和内战。

《带行李的人》(1975 年)表现同样的被异化的人物,他叫"初人",带着两个手提箱,第三个丢掉了,他正在努力找回自己的身份。情节流畅,分成片段,意在描绘一种梦幻处境:时间和空间都不确定,并且不断变化;巴黎变成威尼斯,过去变成现在。所有的人物都失去了任何个体性,甚至是类型性,成为梦幻者对于飘忽不定的自我所进行的唯我主义专注的投射。

在《带行李的人》中,如同在影片《花瓶》(1971 年,尤涅斯库本人在剧中扮演了主要人物,此人逃避外界,最后淹没在泥沼里,消失不见了)中一样,主题是对于世界的拒绝,世界则被描绘成一个一团糟的地方。

在尤涅斯库作为一个成功者被世界所接受、被权力所承认的这个时期,他所表达出来的这些感伤,也许是反讽的。1971 年,在法兰西喜剧院演出他的作品之后,接下来的是尤涅斯库被法国文学生活中最具有权威性的团体法兰西学士院所接纳。这样,这位小小的罗马尼亚移

民最终成功了。

尤涅斯库成为一位具有世界范围声誉的剧作家的发迹过程是个令
186 人惊异的现象。他开始写《秃头歌女》的时候已经三十六岁了。这是一
种被长时间压抑的表达能力，它一直在寻找正确的形式，突然找到了它
的真正手段——对话。英语识字课本的现成对话向尤涅斯库揭示出他
的真正使命的所在——剧院，他以前一直讨厌剧院，正是因为剧院的流
行程式与他自己的个人戏剧感觉和直觉互相抵触。正如他在 1939 年
的日记残片中表白的那样，他一直在写他的全部生活，但是他写下来的
反思和随想只不过是他个人的记录。然而，在尤涅斯库的同一篇日记
里，我们还发现他所摘记的一个戏剧小品的构思——一位女士对着一
位幕后的男士讲话，以七零八碎的陈词滥调和同义反复造成一个高度
情绪化的场面，而读者（或者观众）根本不知道究竟是什么事情。这部
短剧显示，在尤涅斯库偶遇最终点燃他作为戏剧家天才火花的吸收方
法之前十年，他的思想已经运行在他后来戏剧创作的轨道上了。

尤涅斯库是一位高度直觉性的作家。他以一种稍微有些戏谑和夸张、然而可信的方式描述他的工作方法，他说，

“显然，写作一部戏剧是困难的；它需要相当大的体力。你得起床，
这很累人，你得坐下，本来你已经习惯于站着，你得拿起笔来，它很沉
重，你得找纸，你可能找不着，你得坐在桌子面前，它可能在你的肘部重
压之下倒塌……另一方面，构思一部戏剧而不把它写下来却很容易。
躺在沙发上，半睡半醒，想像、梦想一部戏剧相当容易。你只要随心所
187 欲地畅想，一动不动，信马由缰。不知从什么地方，一个人物出现了；他
又召唤来其他人。第一个人物开始讲话，造成了第一个对答，第一笔落
下，其余的自动接踵而来。你还是被动的，你在倾听，你在观看内心屏
幕上正在演出的事情……”

尤涅斯库认为自发性是一个重要的创造要素。“我在写作一部戏剧之前没有构思。当我写作之后或者根本不在写作的时候我反而有了构思。我相信艺术创造是自发性的。对我来说确实如此。”但是这并不意味着说，他认为他的写作没有意义或者并不重要。相反，自发性想像的工作是一个认识过程，一次探索。“幻想就是揭示；它是一种认识方法；想像出来的每件事物都是真实的；如果没有被想像出来，一切事物都不是真实的。”出自想像的每件事物都表达了一种心理真实：“因为艺

术家直接把握现实，所以他是一个真正的哲学家。他的伟大之处就在于他的这种真正哲学性想像的广度、深度和敏锐。”

创造性想像的自发性本身就是哲学探索和发现的工具。但是自发性并不意味着缺乏艺术性；真正的艺术家成功地掌握了他的技巧手段，以至于他不加思考就能加以运用，就像一个优秀的芭蕾舞演员，她如此完美地掌握了这种舞蹈的技巧，以至于她能够全神贯注地表达音乐的内涵和她塑造的人物的感情。尤涅斯库完全没有忽视戏剧创作的形式方面——他是一位技巧大师和一位古典主义者。他确信，“先锋派的目标就是重新发现——而非发明——戏剧中最纯粹状态的永恒形式和被遗忘了的理想。我们必须扫除陈词滥调，摆脱迂腐的‘传统主义’；我们 188
必须重新发现那个真正的和有生命力的传统。”

这就是为什么尤涅斯库专注于通过发现和展示仿佛没有意义的情节，来把“纯粹的”戏剧成分分离出来的原因。这就是为什么虽然他不喜欢拉比什，却对费都十分着迷，而且还在费都的闹剧中找到了某些与自己的剧作相似之处的原因——

“这不是在题材上，而是在节奏上。例如，在一出名为《提心吊胆》的戏剧的结构里，存在着一种运动的加速，一种急进，一种疯狂。你可以在其中发现戏剧的本质，或者至少是喜剧的本质……因为，如果费都同意的话，这并不是他的构思，也不是他的人物（他们都是傻瓜）的故事的构思；然而，这种疯狂、这种似乎有规律的机制，正是在其急进和加速的过程中破裂了。”

尤涅斯库把他的古典主义、他重新发现“纯粹状态的戏剧机制”的努力，与费都戏剧中的这种加速原则进行比较，“例如，在《上课》中，并没有故事，但是有着一种急进。我试图通过一种思想状态的逐渐凝缩、一种感觉、一种情景、一种焦虑，来造成一种急进。文本只是剧团表演的托词，以便从喜剧性开始达到一种急进的升华。文本仅仅是达到这种强化的一种道具、一种托词。”从《秃头歌女》到《犀牛》，这种情节的凝缩和强化都是基本的形式原则，是尤涅斯库剧作的形态，与贝克特和阿达莫夫（直至他与荒诞派戏剧决裂之前）的剧作相对照，后者有的是一种圆形形态，返回它的起点或者同样之处，亦即回到零点，从这个零点看，前面的行动都是徒劳的，因此没有造成差别，仿佛行为没有发生一样。的确，《秃头歌女》和《上课》结束时和开始时一样——马丁夫妇（在 189

巴黎演出中是史密斯夫妇)开始说出我们在戏剧开场时听到的那些话，以及给一位新来的学生上新课。但是在《秃头歌女》中，这种结尾是后来加的；尤涅斯库原来的想法是通过直接冒犯观众来使最后场面的大乱达到高潮。而在《上课》中，我们知道，那天的第 41 位学生将和第 40 位学生一样，以同样疯狂的形式被谋杀——将有另外一个同样不可避免的、甚至更加疯狂的高潮。事实上，这就是尤涅斯库大多数戏剧的模式：在《雅克》一剧淫秽的最后疯狂中，在《新房客》家具的不断堆积中，在《椅子》越来越拥挤的房间里，在《犀牛》越来越多的变形里，我们都看到了同样的加速和积累。

但是，尤涅斯库坚持说，不应该把强化、积累和急进与故事讲述者建构情节达到高潮的努力相混淆。在叙述中，高潮导向问题的最后解决。而尤涅斯库讨厌"推理戏剧，结构得像演绎推理，它的最后场面总是构成可以当做前提的那些引言性场面的合乎逻辑的结论。"尤涅斯库否定佳构剧形式的、故事讲述性的戏剧：

"我写戏不是讲故事。戏剧不能成为史诗……因为它是戏剧性的。对我来说，一部戏剧的组成不是描述这样一个故事的发展——那是写小说或者电影。一部戏剧就是这样一种结构，它由一系列意识状态或者情境组成，它们越来越强化，越来越紧密，然后纠缠交织，不是再次散开，就是以无法忍受的纷乱而告终。"

尤涅斯库反对的是佳构剧优美而合乎逻辑的结构，要求的是紧张
190 性，亦即心理紧张的逐渐提高。按照尤涅斯库的观点，要达到这一点，作者应该摆脱任何规律或者限制：

"在戏剧中一切都是允许的；给予人物生命，但是也使焦虑状态、内心现实具体化。因此，使道具加入情节，使物体具有生命，使布景具有活力，使象征变得具体，这些不仅是允许的，而且是明智的。正如台词通过手势、动作、哑剧得到延伸一样，它们在台词难以表达之时，取而代之，这些舞台物质成分反过来进一步强化了它们。"

因此，语言被减低到了只有相对次要的作用。按照尤涅斯库的看法，戏剧不能指望挑战那些语言是完全自主的表达形式——哲学的推断性语言，诗歌或者小说的描述性语言。对于这一点，尤涅斯库强调说，戏剧中的语言运用非常狭窄地局限于诸如"对话、矛盾和冲突的词语"这些语言。在戏剧中，语言本身不是目的，而仅仅是许多要素中的

一种;作者可以自由地处理它,他可以使得情节与文本互相矛盾,或者让人物的语言完全破碎。这也是一种方法,它服务于尤涅斯库戏剧中潜在的强化模式。语言也可以转化为戏剧素材,方法是"把它推向它的极端。给予戏剧以它的真正本分,这就在于走向极端,必须把词语拉伸到它们的最大限度,必须使得语言几乎爆炸,或者使得它因为无法容纳其意义而毁灭。"

尤涅斯库剧作的模式是一种强化、加速、积累、扩散到突发之点的模式,这时心理紧张达到难以忍受的程度——这是一种爆发的模式。它必然伴有随后的解除紧张、代之以宁静之感的释放。这种解放采取 191
了大笑的形式。这就是为什么尤涅斯库的剧作是喜剧性的原因。

尤涅斯库说,"就我而言,我始终不理解喜剧性和悲剧性之间形成的差别。既然喜剧性是对于荒诞的直觉,对我来说,它似乎比悲剧性更加容易导致绝望。喜剧性不提供任何出路。我说,'更加容易导致绝望',但是在现实中,它超越了绝望或者希望。"但是,这正是笑声的解放作用:

"幽默使我们十分清楚地意识到人的悲剧性的或者无目的的状态……不仅批判精神本身是……而且幽默也是我们所具有的惟一可能性,它能够使我们自己超越我们的悲喜剧人类状态、存在的苦恼——然而只有在我们已经凌驾、吸收和认识它之后。意识到什么是可怖的东西并且对其进行嘲笑,这就变成了可怖的东西的主人……当我们了解荒诞的非逻辑性之后,逻辑本身就显示出来了。笑声本身就是对于禁忌的不敬,笑声本身就禁止创造新的反禁忌的禁忌;喜剧性本身就能够给予我们承受存在的悲剧的力量。只有通过幻想,才能将事物的真正本质即真实本身揭示给我们,幻想是比所有现实主义更加现实主义的。"

然而,如果尤涅斯库一再坚持自己戏剧的探索和认识作用的话,那么人们必须始终记住,他要传达的是什么种类的认识。最初遇到诸如《椅子》或者《杀手》这样剧作的感到困惑的批评家们很可能会问,这些剧作究竟企图说明什么;毕竟,我们都知道,人们在交流他们的个人经验的时候都有困难,我们都知道,死亡是无法避免的。一旦观众认识到作者是在追求什么,戏剧就应该结束了。但是尤涅斯库试图传达的不是概念性的、公式化的道德,而是他的体验,它的感觉就好像是处于相

192 关处境之中。他的戏剧所针对的，正是这样一种谬见，即认为人类体验的成果能够以预先包装好的、公式化概念性药丸的形式加以传递。这就是为什么他的批评、他的辛辣讽刺，都试图摧毁这样一种理性主义谬见的原因，这种谬见认为语言本身、与体验相分离的语言就能够把人类体验从一个人传递给另外一个人。如果说这一点真的能够做到，那么它只有通过艺术家、诗人的创造活动才能完成，他们能够通过使得他人感觉艺术家或者诗人自己体验的东西，传递自己的某些体验。

无论多少客观描述都不能传达比如说像处于爱情之中的感觉。可能有人会告诉一位年轻人爱情的感觉是什么，他也许会以为自己已经知道了爱情是怎么回事，但是当他真正有了这种体验，他就会认识到，任何关于它的仅仅是理性上的知识，都不是真正意义上的知识。另一方面，一首诗歌，或者一曲音乐，却能够传达感觉和体验的真实，虽然它的程度有限。同样，在比如《杀手》这样一部戏剧中，尤涅斯库并不像某些批评家想像的那样，是企图通过长长的三幕戏告诉我们，死亡是不可避免的，他试图让我们和他一起体验，与这种基本人类体验搏斗的感觉是什么；体验下述这样一个时刻我们的感觉，即我们不得不面对这样一个严峻的事实，那就是没有任何争辩、任何理由能够免除关于生命的这个明白无误的最后事实。当贝兰吉最后屈服于杀手的刀子的时候，他最终通过斗争意识到，我们必须无法回避、无法美化、无法找到理由地面对死亡——而这就等同于一种神秘的体验。的确，戏剧中的其他人物，建筑师或者爱德华，都将杀手在他们中间出现作为必然事物加以接受。区别在于，他们这样做是出于缺乏思考，缺乏想像和浅薄的自以为是；他们没有理解体验面对死亡意味着什么；而他们不能面对死亡的问
193 题，他们也就不是完全的活人。为了唤醒观众，加深他们对人的状态的了解，使他们体验贝兰吉所体验的东西，这正是尤涅斯库戏剧的真正目的。

我们并不指望在一首诗歌中接受到新的信息；一首关于时间或者死亡的不可避免性的动人诗歌，不会因为它没有告诉我们任何新的真实而被批评家所拒绝。尤涅斯库的戏剧是一种诗意戏剧，一种旨在传达关于存在状态的体验的戏剧，而存在状态都是难以传达的事物；因为主要是由预先准备好的、一成不变的象征构成的语言倾向于掩盖而不是揭示个人体验。当甲说“我在恋爱”的时候，乙仅仅按照他曾经体验

过或者希望体验的这种东西来理解它，而他体验的东西可能在种类和强度上是完全不同的某种东西，所以，甲所传达的不是他对存在的感觉，而仅仅是触发了乙自己的感觉样式。并未发生真正的交流。两个人都和以前一样，局限在他们各自的体验中。这就是为什么尤涅斯库说他自己的作品是企图传达不可传达事物的原因。

但是，如果因为语言是概念性的从而也是图解性的和概括性的，因为语言已经硬化成为没有个性和僵化的陈词滥调，所以对于这样一种真正的交流，它与其说是一种手段，不如说是一种障碍，那么要使他人意识到诗人的感觉和体验方式，就得在一个更基本的层面上进行，在基本人类体验的前词语或者次词语的层面上进行。这就是抒情诗中运用想像和象征，结合词语的韵律、音色和联想所获得的东西。在尤涅斯库的戏剧中，通过运用能够激发起直接的、几乎是身体的反应的基本人类情境，例如在木偶剧中的潘趣敲打警察的头，马戏团小丑从椅子上掉下，或者默片中的人物互相往对方的脸上扔奶油蛋糕，也是同样的方法。所有这些都在观众身上激起了一种直接的、切身的反应。通过把这些基本上是激发情绪的形象与越来越复杂的结构结合在一起，尤涅 194
斯库逐渐把他的戏剧锤炼成为一种工具，用以传输感觉复杂的人类处境和体验。

在这方面，尤涅斯库并非始终同样成功，但是在《上课》、《椅子》、《雅克》、《阿麦迪》的前两幕、《新房客》、《责任的牺牲品》等剧作中，他成功地把他的个人体验搬上了舞台，将它们传递给了观众。也许的确如此，从整体上说，这些基本的、虽然也是多义和复杂的思想状态本身更加适合于以独幕剧或者小品而不是多幕剧的形式进行简要表达。然而，像《杀手》这样的一部戏剧表明，把许多这类体验的基本形象编织成为一个更加复杂的结构也是可能的。《犀牛》也表明尤涅斯库有能力运用一个更长的形式，这部作品也许太像一个宣传品，太接近主题剧，但它却是这方面的一个例证。

当然，传统戏剧也始终是传达人性的基本经验的工具。但是这个因素附属于其他作用，比如说故事讲述或者理念讨论。尤涅斯库试图把这个因素分离出来——他认为这个因素是构成戏剧最高成就的东西，这个因素优于艺术表达的所有其他形式——并且恢复一种纯粹的、完全剧场性的戏剧。

尤涅斯库在试图达到自己的目标时展示的技巧创新的确令人惊讶。仅在他的第一部、在许多方面也是最简单的戏剧《秃头歌女》中，阿兰·博斯凯就找到了不下36个“喜剧性手法”，范围从取消行动（亦即什么都没有发生的场面）、人物丧失身份、造成误解的题目、机械性的惊
195 奇、重复、虚假的异国情调、伪逻辑、放弃时间顺序、大量替身（例如全家人都叫博比·沃森）、失去记忆、情节剧的惊奇（女仆说，“我是歇洛克·福尔摩斯”）、对于同一件事物有两种相反的解释并存、对话的中断以及造成虚假悬念，直到纯粹的风格手法、像陈词滥调、老生常谈、拟声、超现实主义的格言、乱用外国语言、完全没有意义以及语言降低成为纯粹的谐音和声音型式。

还可以把尤涅斯库后来戏剧中的大量其他具有特色的方法加在这张目录上——首先，物体的复活和增殖、具有个性的人物丧失同质性（在我们眼前改变其本性）、各种镜像效果（剧作本身成为剧中所讨论的话题）、运用幕后对话暗示个人在许多无关的个别谈话中的孤立、有生命的事物与无生命的事物之间丧失区别、对于人物的描写与其实际外貌矛盾（《出嫁的姑娘》中的年轻姑娘其实是个满脸络腮胡子的绅士；《名人》中的天才根本没有脑袋），运用舞台变形（《画作》和《犀牛》），以及其他一些方法。

那么，运用这些大量的喜剧性——和悲喜剧性——创新手法，尤涅斯库要表达的基本处境和体验究竟是什么呢？尤涅斯库的戏剧有两个基本主题，它们经常共存于同一部戏剧中。次要的主题是抗议今日机械性的资产阶级文明的穷途末路、真实可感的价值的丧失以及所导致的生活堕落。尤涅斯库攻击这样一个世界，它丧失了它形而上的维度，世上的人不再有一种神秘感，在面对他们自己的存在的时候不再有敬畏感。在对于僵化的语言进行猛烈抨击的背后，还存在着一种要求恢复诗意的生活概念的请求：

196 “在一个美好的早晨，当我从日常生活的精神睡眠中醒来，我突然感觉到我的存在和宇宙的存在，对我来说，一切事物都显得奇异同时又熟悉，此时对存在的惊奇之感浸润了我——这些情操、这种感觉属于所有时代的所有的人。我们发现，所有诗人、神秘主义者、哲学家都以几乎相同的词汇表达了这种精神状态，他们以和我完全相同的方式感觉到了它……”

但是，如果说尤涅斯库猛烈抨击了把神秘排除在存在之外的那种生活方式的话，那么这并不意味说他认为对于人类存在含义的充分了解就是一种快乐。相反，他试图传递的对于存在的直觉是一种绝望。在他的剧作中反复出现的主题就是个人的孤独与寂寞，他与其他人交流的困难，他对于令人难堪的外部压力、对于社会的机械性一致以及对于他自己个性中同样令人难堪的内部压力的屈服，他的个性包括性欲和随之而来的负罪感，以及产生于人的自我身份的不确定性和死亡的必然性的焦虑。

如果说在贝克特剧作中的基本模式是一对相互依赖、相互补充的个性，在阿达莫夫戏剧中的基本模式是一对截然相反的性格外向者和性格内向者，那么可以说尤涅斯库最经常反复出现的基本模式就是一对已婚夫妇，一家人——史密斯先生和史密斯太太、阿麦迪和马德琳、舒贝和马德琳、《椅子》中的老人及其妻子，《雅克》和《未来在鸡蛋中》的雅克一家、《上课》中的教授和女仆（她既是他的妻子又是他的母亲），《画作》中的富人和他的姐姐。在这种基本模式中，女性通常扮演支持和仰慕丈夫却又唠唠叨叨的角色。在尤涅斯库后来的剧作中，贝兰吉是一位孤独和寂寞的个人，但是在每一种情况下，他都与一位善解人意的理想的年轻劳动妇女达尼·黛西小姐相爱，她是优雅、美丽和才干的结合。 197

在一种形而上的意义上说，尤涅斯库的人物是孤独和寂寞的，但是他们绝不是贝克特和阿达莫夫笔下的那种流浪汉和无家可归者，在某种意义上，这一点增加了他们的孤独的绝望与荒诞性——尽管他们是某个有组织的社团的成员，但是他们仍然孤独。然而，正如我们在《雅克》中首先看到的，家庭就是迫使人们走向一致的社会压力的代表，《犀牛》中甜美可爱的黛西也抗拒不了这种压力。

尽管如此，伴侣和家庭关系的存在减轻了尤涅斯库那个世界的绝望。认为他的态度完全是悲观主义的，这可能是错误的。通过使人面对人类状态的严峻现实，他要使存在变得真实、变成活生生的。但这也是解放之路。"攻击（人类状态的）荒诞"，尤涅斯库说，"就是说出非荒诞的可能性的一种方法……因为还有什么其他地方存在参照点呢？……在禅宗佛教中，没有直接教导，只有不断寻找出路，寻找顿悟。没有什么比非悲观主义的责任更加使我悲观的了。我感到，有关绝望的

每一个信息都在表达这样一种处境，即每一个人都必须自由地从中设法寻找到一条出路。”

关于绝望处境的这一陈述，它给予观看者正视这个绝望处境的能力，构成了一种净化，一种解放。俄狄浦斯和李尔不是遭遇了他们的人类处境的完全绝望和荒诞性吗？然而他们的悲剧就是使人解脱的体验。

尤涅斯库自己一直反对这样一种看法，即认为他作为先锋派作家，是站在传统主流之外的。他坚持说，先锋派只是对于主流传统的埋没部分的重新发现。因此，当他认为高乃依使人厌倦、席勒使人难以忍受、马里沃轻浮、缪塞单薄、维尼难以上演、维克多·雨果荒唐、拉比什
198 无趣、小仲马感伤得可笑、奥斯卡·王尔德轻浮、易卜生滞重、斯特林堡笨拙、皮兰德娄过时、季洛杜和科克托肤浅的时候，他是把自己视为包括索福克勒斯和埃斯库罗斯、莎士比亚、克莱斯特和毕希纳在内的那个传统的组成部分的，这是因为这些作家关注人类状态全部的残酷的荒诞性。

只有时间能够表明尤涅斯库在何种程度上成为这个伟大传统主流的组成部分。然而，可以肯定的是，他的作品是冲破人类交流障碍的真
199 正英雄主义的努力。

第四章　让·热奈

——镜子大厅

在让·热奈最具有个人色彩的自传性著作《小偷日记》中，他描绘了他是如何遇见斯蒂利塔诺的，此人高大英俊、是一个独臂的塞尔维亚人，身兼男妓、小偷和毒贩于一身，他是自己年轻时代心目中的英雄，有一次却在露天马戏场的镜子大厅里迷路了。这是一种迷宫，由镜子和玻璃构建而成，外面的人可以看见里面想要找路走出这座迷宫的人滑稽可笑的样子。热奈看见斯蒂利塔诺像一头掉进陷阱的动物，可以看见但是听不见他在里面破口大骂，而外面的大群旁观者却笑破了肚子。

"斯蒂利塔诺是孤独的。人人都找到了出口，除他之外。奇怪的是，世界在我面前自己罩上了面纱。突然降临在物体和人上面的阴影就是我面对这样一种绝望时所产生的孤独的阴影，因为他无法喊叫，一再撞到玻璃幕墙上面，只能成为开怀大笑的人们的笑料，他蹲到地面上，拒绝继续前进……"

这个一个人陷入了镜子组成的迷宫里的形象，他被自己那些扭曲的镜像所困，他想找到出路，来和他能看见就在他身边、但是却又被镜子组成的障碍物粗暴地阻隔开的他人接触，这个形象表达了热奈戏剧的本质。（他自己在他的芭蕾舞剧《亚当之镜》的脚本中使用了镜子。）他的戏剧关注于表达他自己的这样一种感觉，即深陷于人类处境的镜子大厅里的人那种绝望和孤独之感，他被连续不断的镜像所困，其实它 200
们不过是他自己扭曲的影像——谎言掩盖着谎言，幻象滋生出幻象，噩梦在噩梦中得到噩梦的养育。

从维永到萨德、魏尔伦、兰波和洛特雷亚蒙这一长串恶魔派诗人，他们像一条红线，贯穿了法国文学，让·热奈肯定是他们中最极端的。

“在天王星上，”他写道，“大气似乎是如此的沉重……以至于动物在大气的重压之下只能爬行。我就想和这些肚子贴着地面爬行的卑贱的生物为伍。如果在灵魂转世的时候给予我一个新的居住地的话，那么我将选择这个可诅咒的星球，和我的囚徒同类们居住在一起。”

让·热奈 1910 年 12 月 19 日生于巴黎。他被母亲遗弃，由中央高原北部的莫尔温的一对农民养父母抚养长大。在他二十一岁时，他得到了出生证明。从出生证明上，他得知他的母亲名叫加布里埃尔·热奈，他生于卢森堡公园后面的达萨大街 22 号。当他到达那里的时候，他发现那是一座妇产医院。

让-保尔·萨特对于热奈的研究肯定是我们时代最令人震惊的不朽著作，在此书中，他描写了这个小男孩如何在十岁的时候，尽管一直被认为是虔诚和温顺的，却被控偷窃，而他又在被当做贼之后，如何决心成为贼的。对于萨特来说，这是一个存在主义选择的重大行动。热奈自己以不那么具有哲学性的方式提及此事：“我决心做贼并非始于我生活中的哪个特定时期。我的懒惰和白日做梦把我送进了梅特莱的少年感化院，我在那里待到二十一岁，我逃了出来，为了得到雇佣金，我加入了外籍军团。在那儿待了几天，我又开了小差，顺手牵羊拿了几个黑
201 人军官的提箱。有段时间我喜欢偷盗，但是充当男妓更加合乎我懒散的生活方式。那时我才二十岁……”

但是在存在主义选择的基本点上，热奈的记述与萨特的一致。“被我的家人所遗弃，我发现破罐子破摔是很自然的，用男性爱来加重被遗弃，用偷盗来加重男性爱，用犯罪来加重偷窃，罪上加罪。就这样，我坚决地抛弃了那个抛弃了我的世界。”

在 1930 年到 1940 年之间，热奈过着一种流浪犯罪的生活。在巴塞罗那华人区的乞丐和男妓中待了一阵子之后，他回到了法国，第一次尝到了法国监狱的滋味，然后去了意大利。经过罗马、那不勒斯和布林迪西，他最终到达阿尔巴尼亚。由于未获准许在科孚下车，他便继续前往南斯拉夫、奥地利和捷克斯洛伐克。在波兰，他试图使用伪币，因而被捕，最终被驱逐出境。在希特勒德国，他感到很不自在：“甚至在菩提树下街，我也有一种在匪徒营地的感觉……我感到，这是一个贼的国家。如果我在这里偷盗，我干的就并不是有助于我认识我自己的事情。我不过是服从事物的习惯秩序而已。我不想破坏它。”于是他急忙去了

一个仍然遵守传统道德规范、因此使得一个不法之徒感到自己处于既定秩序之外的国家。他去了安特卫普，他在那里待了一些时间，然后返回法国。

当法国被德国人占领的时候，热奈在监狱里进进出出。正是监狱使他成为了一位诗人。他告诉萨特说，有一次在拘押候审时，错发给了他一套囚服，把他关进了一间囚室，里面的囚犯虽然也都没有判刑，但是他们都穿着普通衣服。他因此受到了嘲笑和轻蔑。在这些犯人中，有一个“写诗给他的姐妹，净是些愚不可及、自艾自怜的诗，还大受称赞。最后……我宣称我也能写同样好的诗。他们说我写不出来，我就 202
写了《判处死刑》”——这是一首长长的庄重的挽歌，纪念莫里斯·皮洛热，他因为谋杀朋友于 1939 年 3 月 17 日在圣·布里厄监狱被处死。

这首诗歌具有一种奇怪的仪式和咒语的性质。它具有宗教行动的阴沉光华，诗句仿佛是具有魔力的咒语，可以召唤死者复生。同样的品质也表现在热奈 1940 年至 1948 年间写的四首散文诗中(就像通常说的那样，它们与其说是小说，不如说是散文诗)：《百花圣母》(1942 年于弗雷纳监狱)、《玫瑰的奇迹》(1943 年于桑特监狱和图雷尔监狱)、《葬仪》和《布雷斯特的争吵》。所有这些著作都采用故事的形式，发生在一个同性恋不法之徒的世界里。然而它们不是小说，这是因为，就像热奈自己告诉萨特的那样，“我的人物从来没有一个是自己做出了决定”，换句话说，这些人物仅仅是它们的创造者心血来潮的产物。事实上，这些著作是一个囚犯的色情幻想，一个孤独的社会弃儿的白日梦，他决心按照社会强加给他的模式进行生活。毫不奇怪，在这些著作中，存在着一种抒情之美和最下流的题材的奇妙混合。

“我被指责说，”热奈在《小偷日记》中写到，“使用集市棚屋，监狱，鲜花，盗窃的圣物，火车站，边疆，鸦片，水手，港口，公用厕所，葬仪，贫民区的房间作为道具，以便获得低劣的情节剧效果，以为诗歌就是表面上的栩栩如生。我该如何回答？我曾说过，我是多么喜欢那些不法之徒，他们除了自己的身体的美之外没有其他的美。上述道具充满了人的暴力，以及他们的兽性……”

热奈的叙事性散文色情，猥亵，淫秽，同时富有诗意，有一种庄重的 203
倒错的宗教气氛——这是一个颠倒的世界，其中对于卑劣事物的执著追求是以圣徒般的虔诚来进行的。为此，萨特将他的文章命名为《圣人

热奈》，在此文中，他走得如此之远，竟然把阿维拉的圣特里萨与热奈进行比较，并且得出结论说，如果圣徒的品格就在于把恭敬贯彻到完全接受人的状态的有罪性，在上帝面前放弃一切自满，那么热奈所主张的圣徒品格是更好的一种。

也许，热奈在写下他的色情幻想、把白日梦化为写成的诗句、具有其自己的韵律、色彩和固有内在技巧的时候，他学会了把握他的梦幻世界。正如萨特所说，

"热奈用他的邪恶感染了我们，他自己就摆脱了它。他的每一部作品都是一种精神危机的宣泄，是一种心理剧；虽然每部作品好像都不过是前一部的翻版，就像他的新的情爱事件不过是重复了他的前一件。但是，通过每一部作品，这位执迷的人一点点地支配了控制着他的那个恶魔。十年的文学生涯相当于一次心理分析治疗。"

重要的是，在热奈逐渐支配自己的各种迷恋的过程中，他从诗歌过渡到叙事性散文，最后到戏剧这一形式。

这相当于从最主观的写作形式发展到更加客观的写作形式。这时，热奈已经完成了《小偷日记》(大约 1937 年)，他现在能够说，"过去五年我一直在写书。我可以说我是非常快乐地这样做的，但是我已经写完了。通过写作，我已经得到了我一直在追寻的东西……"从那以后，热奈再也没有写过散文故事。但是他继续创作戏剧。正是在戏剧中，他能够使自己摆脱纯粹的自传性题材，那个监狱和同性恋不法之徒
204 的世界。

热奈的第一部戏剧《死牢》仍然纠缠在那个世界里。这是一部长篇独幕剧，背景是一间狱室。它的主题是充斥于热奈叙事性散文中的那种主题。在热奈的白日梦中，监狱等同于王宫："对于囚犯来说，监狱提供了与王宫能够提供给做客的国王的那种相同安全感……规矩森严，细致而又精确，具有与王家宫廷的礼仪以及它那针对宫廷贵宾的烦琐而又威严的礼貌相同的基本特征。"

对于热奈来说，囚犯的优先地位也有严格的次序。在《死牢》中，这个阶梯最高地位的占据者并未出场。他叫雪球，是个被判了刑的黑人谋杀犯。故事发生的这个狱室里的人们沉浸在对于这个光辉偶像的回忆中。他们是三个人：绿眼也是个谋杀犯，但是地位次于雪球，雪球是谋财害命，而他只是在失去控制的一时冲动中杀死了一个妓女。勒弗

兰克是个贼，莫里斯仅有十七岁，是个少年犯。(在该剧的法文版中，绿眼被形容成“非常漂亮”，莫里斯是“瘦小，英俊”，勒弗兰克是“高而漂亮”。这些具有高度热奈特征的说明在美国版中被不好意思地略去了。)

《死牢》的情节表现这三个囚徒之间的关系。莫里斯崇拜绿眼，后者知道自己将被判处谋杀罪，很可能被处死。勒弗兰克给绿眼的妻子写信，因为绿眼本人是个文盲，勒弗兰克忌妒莫里斯。他利用写给绿眼妻子的信引诱她离开丈夫，但是与其说是为了把她搞到手，不如说是为了破坏她和绿眼的关系。当绿眼发现此事时，他建议说或是由莫里斯或是由勒弗兰克出狱后把她干掉，预计他们几天之内就要获释。他们 205
中哪一个像他一样，有胆量为了自己偶像而成为谋杀犯，甘愿冒被杀头的危险呢？但是此时绿眼垮了。他讲述了自己犯下谋杀罪的经过——他是在一阵自己无法控制的性虐待狂发作中杀死了一个妓女。看守带给他一盒香烟，这是来自真正的杀人犯雪球的一份礼物，他立下遗嘱把自己的妻子送给了那个看守。年轻的英雄崇拜者莫里斯对于自己心目中的英雄的崩溃深感失望。为了表示自己也是一个真正铁石心肠的罪犯，勒弗兰克冷酷无情地扼死了莫里斯，这个少年曾经讥笑他永远成为不了他们那种人(“你不是我们这一类的人。你永远成不了。虽然你杀过一个人”)。绿眼仍然拒绝承认勒弗兰克是个真正的杀手。“我并不想犯下我所犯的罪，”勒弗兰克说，“是它选择了我。”另一方面，勒弗兰克却坚持说，“我的不幸出自某种更深的东西。它来自我本身。”绿眼不想和他有任何关系。该剧以勒弗兰克认识到“我真正是完全孤独的”而告结束。

因此，热奈的第一部戏剧很大程度上是以戏剧化的形式，表现他以抒情叙事的方式讲述的那种罪犯和囚徒的生活的故事。表面上看，该剧有些像一部加工过的风格化的监狱史诗；它可以成为那种好莱坞监狱片的脚本，除了它是完全非道德的这一点。然而，作者的意图远非是直白的自然主义的。开头的舞台指示说：“全剧像在一场梦中一样展开……演员的运动应该或是极为沉重的，或是不可思议地极为轻快，像闪电一样。”换句话说，热奈想要说明，该剧不是想要再现真实事件，而是一场白日梦，是囚徒的幻想活了起来，是一种狂乱想像的产物。

热奈的白日梦的题材奇特，反常，颠倒，类似于托马斯·曼和卡夫 206

卡许多小说的题材。勒弗兰克是一个被遗弃者，他企图仿效完全属于朴实人们的真正的本能的美和直觉，那些朴实的人们只是他们自己，并非有意变成为他们现在的样子。但是，即使当他强迫自己克服了自己的软弱，完成了使他能够和他们平起平坐的行动的时候，他们还是拒绝了他。无论他做什么也不能使他被人们所接受。绿眼是个文盲——他的不幸选择了他。勒弗兰克能读能写——他选择了他的不幸。但是正是这种意识使他为社会所不容。正是通过认识自己，他被捕捉住了，就像迷失在镜子大厅里的人一样，在他自己形象的镜像中迷失了。

热奈的第二部戏剧《女仆》是他第一部上演的作品，将我们更深地带入这种镜子大厅之中。这是热奈把自己从囚徒世界的狭隘范围里解放出来的第一部作品，至少外表看是这样。

《女仆》开场是一间路易十五时代的卧室，一位贵妇人正由她的女仆对她进行梳妆打扮，她称女仆为克莱尔。贵妇人十分傲慢，女仆则奴颜婢膝。但是她们两人显然是在相互讽刺挖苦。最后女仆打了贵妇人一个耳光。突然闹钟响了；一时之间，整个场面被揭穿了。可以看出贵妇人根本就不是贵妇人，而是一个女仆，她们两人趁真正的女主人不在家，正在扮演女主人和女仆。事实上，被叫做克莱尔的女仆并不是克莱尔，而叫索朗日，是克莱尔在扮演贵妇人的角色，她以女主人对待克莱尔的方式对待她的妹妹。

只要她们的女主人出门，两个女仆就要扮演幻想的主仆游戏，每个人轮流扮演女主人，最后演的是对于她的反叛。她们都被一种爱恨交织的感情维系在她们的女主人身上，她比她们都更加年轻更加漂亮。她们给警察写匿名信，已经造成女主人的情人蒙西耶被捕入狱。电话铃响了；蒙西耶已经保释出狱。女仆们吓坏了。现在她们的告发将要
207 被发现。她们决定在女主人回家的时候杀掉她。她们要把毒药放进她的茶里。女主人回来了。她们没有把蒙西耶获释的消息告诉她，但是当她正要喝有毒的茶的时候，她发现电话的听筒没有放好，一个女仆不小心把蒙西耶获释的消息说漏了嘴。女主人不喝茶了；她急忙出去会见她的情人。留下了女仆们。她们重温女主人和女仆的游戏。克莱尔再次扮演女主人，要求给她端上有毒的茶。索朗日以前没有杀死女主人。现在克莱尔要表现她的勇气。她喝下了有毒的茶，以女主人的身份死去。

这两个女仆被互为镜像的爱与恨联系在一起。正如克莱尔所说的,“我讨厌看见镜子反射给我的我自己的形象,就像讨厌臭味一样。”与此同时,扮演女主人的克莱尔把整个仆人阶层都看做是上流阶级的扭曲的镜像:“你们那些吓坏了的内疚的脸庞,你们那些弯曲的肘臂,你们那些过时的衣服,你们那些瘦弱的身体,只配当做废物扔掉！你们是我们扭曲的镜像,我们讨厌的出气筒,我们的耻辱,我们的渣滓!”因此,她们在看见互为镜像的时候感到厌恶的东西,就是她们安逸的主人们那个世界的扭曲镜像,对于这个镜像,她们羡慕,模仿而又憎恶。

但是,热奈的镜子大厅甚至更加复杂。当路易·茹维在 1947 年负责演出该剧的时候,热奈最初坚持出场的三个女角都由男人扮演。正如他在他的第一部叙事作品《百花圣母》中说的,“如果我要演出一部有女主人公的戏剧,那么我将坚持这些角色都由男人扮演,我还要用一张海报把这一点告诉它的观众,在整个演出期间,这张海报将一直贴在布景的左边或者右边。”因此,事实上,这些女仆和她们的主人都是青年男
子。 208

正如萨特在他对于《女仆》的著名分析中所指出的,该剧几乎是精确地再现了我们在《死牢》中看到的处境。先生即没有出场的主要罪犯与雪球这个没有出场的谋杀主犯对应,贵妇人的美丽和富有是先生的荣耀的反映,相当于绿眼,两个女仆代表的是两个次要人物莫里斯和勒弗兰克,她们既爱又恨地看见她们自己的低下反映在她们的主人的更大荣耀中。正如勒弗兰克谋杀莫里斯以证明他足以和绿眼平起平坐一样,克莱尔强迫索朗日给她端上有毒的茶慷慨赴死。我们又回到了囚徒们的白日梦中,回到了流浪汉的幻想中,他们徒劳地企图进入一个可以被接受、可以有归属的世界。

但是贵妇人和她的情人即女仆的主人,并不像《死牢》中的雪球和绿眼那样,仅仅代表囚犯等级制中的较高级别。他们也是受人尊敬的社会本身的形象,这是一个正派人的封闭社会,孤苦弃儿热奈感到自己像一个怪物一样被排除和拒绝在这个社会之外。女仆们针对主人的反抗不是一种社会性姿态,不是一种革命行动;它带有怀旧和渴望的色彩,就像堕落天使撒旦反对把他永远驱逐出去的那个光明世界一样。这就是为什么这种反抗不是以抗议的形式而是以仪式的形式进行的原因。每个女仆轮流扮演女主人的角色,表达了她们想成为女主人的渴

望，每个女仆轮流扮演另外一个女仆，从仰慕和奴性到凌辱和暴力——这是把自己看做是被拒绝的情人的社会弃儿在发泄全部的仇恨和忌妒。正如萨特所指出的，这是一种邪恶的弥撒——谋杀所爱慕和忌妒的对象的这种渴望凝固起来并且一再重复，像一个仪式性和原型性的行动那样。这样一个只是挫折的仪式变成了具体行动——一个在现实世界里永远不会执行的行动，却被仅仅当做一个游戏一再重复。这个
209 仪式甚至从未到达它应有的高潮。女主人总是在高潮到来之前回家。正如萨特所认为的那样，这种失败似乎是下意识地包含在这个仪式中的。游戏总是这样进行，即时间都浪费在开场部分，这个部分总是过于冗长，高潮永远无法出现。

这个愿望得到满足的仪式是一个完全荒诞的行动——它是一种想要反映自己的徒劳行动；它只是一种愿望，不可能在分离梦想与现实的鸿沟上架起一座桥梁；它是原始人的交感魔术，他们由于无法面对现实世界的冷酷无情，只能使用这种交感魔术。这种仪式属于精神病和偏执狂的世界。它是一种对于生活的逃避。

仪式行动的概念，即一种除去了真实性的行动的魔术性重复，是理解热奈戏剧的关键。在一封致出版商波维的信中，他自己描述了他关于仪式性与戏剧性统一的理想，该信成为《女仆》其中一个版本的序言。

"在一个几乎和我们的舞台一样的舞台上，在一个平台上，事件是重建一次餐饮结束的情境。从这个人们几乎什么也不能发现的起点开始，最高级的现代戏剧以弥撒献祭的形式找到了对于两千年的每一天的表达。这个起点消失在大量的装饰品和象征物之下……一场没有打动我的心灵的表演是没有意义的……无疑，艺术的作用之一就是以美的有效成分代替宗教信仰。至少，这种美必须具有一首诗歌的力量，也就是说一个罪行的力量。但是到此为止。"

热奈拒绝承认戏剧仅仅是种娱乐。他不相信在我们西方世界戏剧仍然具有圣餐仪式那种交流作用，即人与人的真正联系的作用。他回忆起萨特曾经对他说过，他只有一次在戏剧表演中体验过这种作用
210 ——在战俘营圣诞节的演出时，当时舞台上的一台法国戏剧的怀乡情绪突然创造出来一个法兰西祖国，即国家和它的神秘统一体，但不是在舞台上，而是在观众中。但是，热奈说，

"我不知道在一个社会主义世界里戏剧是什么样的。我能够知道

在肯尼亚的茅茅地区它是什么样的，但是在越来越具有死亡色彩或者转向死亡的西方世界，它只能以一出关于喜剧的喜剧的那种‘反映’来自我提炼，这是一种关于反映的反映，一次仪式性的表演能够使它更加精致，甚至接近于难以看见。如果一个人打算细致地思考自己临死之际的情况，那么他就一定会严格地计划和安排葬礼上的象征。要不然就打算活下去，并且面对撒旦。对我来说，撒旦从来就不存在，祖国从来也不存在，甚至连抽象的和内心的祖国也不存在。如果我感动了，那将是被我对我的祖国曾经具有的怀乡之情感动。只有那种幽灵的戏剧还能够打动我。”

在十分真实的意义上，热奈的戏剧是一种死亡的舞蹈。如果说在尤涅斯库的戏剧中死亡总是在场的话，那么在对于灭亡的恐惧浸润了生存的感觉这个意义上说，在热奈的戏剧中，生存的世界仅仅作为在一个梦幻和幻想的世界里对于生活的怀念性记忆存在着。萨特在他关于热奈的里程碑式研究著作的第一页就写道：“热奈是一个死去的人；如果说他看起来还活着，那么他只是一种幼虫阶段的存在，某些人会把这种存在说成是坟墓里的死人的存在。他的所有主人公在其一生中至少死过一次。”

在热奈的镜子游戏里，每一种明显的真实都被揭露，只是一种表象、一种幻象，而这些表象和幻象又被揭露，只是一场梦幻或者幻象的一个部分，如此反复，以至无穷。他的这些镜子游戏是揭示存在的基本荒诞性亦即存在的虚无性的一种手法。我们感到我们可以安全地进行观察的这个基准点，也许是由骗人的表象构成的，但它总是可以归结于一种最终的真实，在热奈戏剧中，这个基准点被表现为仅仅是镜子里的一个映像，于是整个结构崩溃了。《女仆》中的第一次剧情突变就是这个方面的一个例证。我们看见一个贵妇人由她的女仆克莱尔帮忙穿戴；当我们随着剧情进展时，我们习惯地记住了这些关系。但是突然，211
当闹钟响起时，固定的参照点消失了——看起来是贵妇人的人其实是女仆克莱尔；看起来是克莱尔的人其实是索朗日；开场看起来是传统戏剧的这部戏剧其实只是一部戏剧中的仪式性扮演。

“此时灯光闪射，”萨特以其存在主义哲学的术语说，“存在的不存在和不存在的存在的短暂统一在半明半暗中实现了——这一完美而反常的瞬间使我们发自内心地认识到热奈做梦时的精神状态：这是一个

邪恶的时刻。因为，为了确保永不充分利用表象，热奈需要利用他的幻想，经过两三次地去除真实之后，以它们的虚无来揭示它们自己。在这个幻想的金字塔上，最终的表象摧毁了一切其他事物的真实。”

或者像热奈本人在描述他在《女仆》中试图表达什么的时候所说的，

“我试图建立一种间离，这种间离允许使用一种朗诵的语调，它将把戏剧带入戏剧之中。因此，我也希望消除人物……用象征符号来代替它们，首先尽可能地去除它们所指代的东西，同时又把它们和它们所指代的东西联系在一起，以便通过这种独一无二的方法把作者和观众联系在一起；简而言之，使得舞台上的人物仅仅成为他们所要表现的东西的隐喻符号……”

因此，人物本身仅仅在表面上是人物——他们只是象征符号，镜子里的映象，梦中之梦。

当《女仆》由法国最杰出的演员路易·茹维执导，于1947年在巴黎
212 雅典娜剧院首演时，热奈看来最终在受人尊重的世界里建立起了自己的地位。他的叙事散文已经在以私人印刷出版物的形式流传。事实上，正是茹维向热奈建议说他应该写戏剧的。“受到一个时代最著名的演员的委托，我出于虚荣写出戏剧，但是感到厌烦。”由克里斯蒂安·贝拉尔设计的布景美得令人心醉，《女仆》的演出灿烂辉煌，取得了巨大的成功。但是热奈尚未完全拯救他自己。1948年，他又面临着被判终生监禁的前景。由包括萨特和科克托在内的许多著名文人签署了一份请愿书，它促使共和国总统批准对他进行赦免。

可以推测，正是在这一时期，热奈创作了他的第一部电影。《爱情之歌》是一部长达半小时的默片，明确地重复了热奈叙事散文的某些主题。它是如此色情，以至于根本不可能公演。的确，当它于1966年在旧金山演出时，它不得不被撤下来。《爱情之歌》以一系列监狱外景的镜头开始，一列列装有铁栏杆的窗户。在两扇相邻的窗户里伸出两只手，试图相互握在一起。一个看守看见了这一幕，他走上楼来看个究竟。透过若干囚室的窥孔，他观察了进行各种自我色情活动的若干囚犯。找到一老一小两个犯规者（他们试图进行接触，进行我们能够看见的色情幻想）之后，看守冲进一间牢房，野蛮地殴打老头监犯；但是，具

有反讽意味的是，痛苦只是提高了受害者色情幻想的快感。回到监狱的院子里，灰心丧气的看守又看见那两只手是如何地从相邻的窗户里相互伸出去。现在其中一只手拿着一个花环，这最终使得两位恋人能够接触起来。影片中有大量高度个性化的情感上的同性恋形象；生殖 213
器变成了玫瑰花枝，花环把分离的一对连在一起。然而，这是一部杰出的影片，制作精良，它是对于囚徒的性痛苦的令人惊心动魄的记录。

热奈的命运发生翻天覆地的变化。法国的一家主要出版社开始出版他的著作的纪念版；第一卷出版于 1951 年，萨特的重要导论性研究出版于 1952 年，第二卷出版于 1953 年。但是热奈似乎停止了戏剧写作。事实上，有报道说他在有过《女仆》和《死牢》(1949 年 2 月在水手剧院首演)的有关体验后，就发誓罢写戏剧了。在他致波维的关于《女仆》的信中，他说他讨厌戏剧和与其相关的世界："踏入诗的领域的诗人将会发现他所面对的是演员和戏剧界人士的傲慢的荒唐可笑。人们不能指望从如此缺乏严肃和敬意的职业里得到任何东西。它的起点，它的存在理由，就是表现癖。"但是到了 1956 年，热奈又写了另外一部戏剧《阳台》。

围绕着该剧首演发生的事件表明，在这些年间，热奈对于演员和舞台人士绝未拥有一种更为宽容的看法。《阳台》在世界上的第一次演出是在 1957 年 4 月 22 日，于伦敦的艺术戏剧俱乐部，只面向俱乐部的会员，因此没有经过宫廷大臣审查。评论该剧的伦敦几份同期报纸也报道说，由于作者激烈反对该剧的演出方式，他被禁止入场。彼得·扎狄克这位年轻的英国导演早在 1952 年就在伦敦执导过《女仆》的法文版演出，后来又执导了该剧的英文版首演，现在却被热奈指责为把《阳台》庸俗化了。

"我的戏剧背景设在一所意义崇高的妓院里，"报纸引用他的话说，"而扎狄克却把一个低级趣味的妓院搬到了舞台上。"据说热奈剧作的 214
优秀美国版翻译者伯纳德·弗伦奇曼评论道，"(妓院里的场面)应该以一座辉煌壮丽的大教堂里的弥撒的严肃性加以表现。扎狄克先生仅仅把它表现为一座普通的妓院。"几天之后，彼得·扎狄克在一篇论点巧妙而又宽宏大量的文章中提出了自己对于这场争论的看法，在此文中，他称赞热奈是一位艺术家："正是由于他完全不会与他的幻觉妥协这一点，使得热奈成为我们这个世纪最伟大的诗人兼戏剧家之一。"扎狄克

把热奈的情感爆发揭示为他对于幻想与现实之间界限的关注：

“热奈的一生似乎都在重复一个幻想者的幻觉的模式，这个幻想者试图使得‘他的幻想渗透进入世界的现实性中’。但是这个世界总是把幻想者钉死在十字架上，‘圣热奈’也不例外……对他来说，他自己完美的《阳台》之梦是现实，在努力把这个梦变成为具体存在的时候，我们的现实，即舞台上演员所进行的戏剧演出，不得不牺牲了。”

关于《阳台》伦敦演出（它被公认为在小剧院里进行朴素演出的一次勇敢尝试）的争议，远远不止是丰富多彩而又性情古怪的剧作家生平中的一件逸事。它显示了热奈全部方法的本质——从他对于某种绝对的和美丽的事物的探索中涌现的深刻的内心紧张，它是颠倒的价值体系中的一种神圣成分，在这种价值体系中，恶就是最大的善，美的事物生长在垃圾粪便和污浊罪恶的土壤里。这就是为什么，当热奈要求他的性和权力的幻想被搬上舞台时，应该具有世界性大教堂礼拜仪式的
215 内在严肃和外部辉煌，同时，他还坚持要求导演把演出做到“庸俗、狂暴而且低级趣味”，并且肯定地对导演说，“如果有人告诉你说，你的演出趣味高雅，那么你就失败了。我笔下的妓女必须看起来像世界上最坏的妓女，”这两种说法并不矛盾。显然，要同时实现这两种要求如果不是不可能，也是十分困难的。

事实上，《阳台》的伦敦演出虽然存在许多错误、缺点，以及删除若干重要段落，但是它多少设法把戏剧作为一个整体搬到了脚灯前面，远比彼得·布鲁克 1960 年 5 月在体育馆剧场的法语版首演更为完整，布鲁克的演出更加精致，布景辉煌，演员阵容强大，但是由于更加忠实地贯彻作者意图，造成节奏缓慢，使得演出拖沓冗长，以至于在首场演出之后，排练和首演中有的、出现革命者的最为本质和中心的那一场被删去了（就与 1960 年 3 月的纽约演出一样），因此剥夺了戏剧的最后高潮中理解全剧的基本要点。但是那时，在巴黎首演的时候，热奈已经为人谨慎多了，他动身前往希腊治疗他的风湿病去了。

《阳台》是热奈的表现方法向前有机发展的重要一步。从一开始，我们就再一次被抽去了立足之点。戏剧开始，一位身着华丽长袍的主教正在用夸张的神学语言说话。但是，当我们正在以为我们是在观看一位主教说话时，突然真相大白，我们不是在主教的殿堂里，而是在妓院里，那人不是主教，而是一个煤气公司职员，他向鸨母付钱，换取纵情

满足自己的性和权力的幻想。伊尔玛夫人的妓院名为“大阳台”，这是一座幻想之宫——一座镜子大厅。在这里，人们可以尽情地做他们最
隐秘的白日梦：他们可以把自己想像成为一位法官，惩罚一个女贼；可 216
以把自己想像成为一位将军，被他喜爱的战马所依恋，那马也是一个美丽的姑娘；可以把自己想像成为一个麻风病人，奇迹般地被圣母玛利亚亲手治愈；可以把自己想像成为一个垂死的外籍军团士兵，得到一个美丽的阿拉伯少女的照料。在伊尔玛夫人这里，这些反复出现的光辉幻想所需要的布景都有，因此，这里不仅在隐喻以及实际的意义上是一个镜子大厅，而且也是一座剧院，伊尔玛夫人就是它的演出人和监制者。

该剧的情节背景是这样的，“大阳台”所在的国家正处于革命的动荡之中。革命者们想要摧毁现存的权力结构，其代表就是该国贞洁而冷漠的女王以及她的主教、法官和将军们。伊尔玛夫人妓院里有个名叫尚塔尔的姑娘，她爱上了革命者的领袖，他是个管子工，她是在他到“大阳台”来搞修理时认识他的，她后来成为一种革命的象征，革命的圣女贞德。反对革命的斗争由警察头子领导，他是国家真正的权力所有者，代表着现代独裁工具，掌握着专制和恐怖的权力。然而，警察头子知道，权力不仅是刑罚和强力的事情，而最终是控制人心的问题。这种支配地位的最好表现就是人们的各种隐秘幻想；只有当伊尔玛夫人的妓院要求悬挂这位专制警察头子的服饰时，他才感到安全。他焦急地不断询问是否还有什么人要求这种妓院的特殊饰物。一切都为了这一天做好了准备，但是没有人想要这种品牌的光荣。

在与“大阳台”的世界形成对照的场面里，我们看到了革命者们，但
是在这里，权力也是以性幻想为基础的。某些起义者想要让尚塔尔成 217
为革命的标志，让这位美丽的姑娘领导发起进攻，唱着振奋人心的歌曲激励人们全力以赴。革命领导人罗歇拒绝了这种要求，但是最后他不得不屈服了，他抗议说，“我不想把你捧上天，我不想为了让你出风头而把你变成一头独角兽或者双头鹰。”但是尚塔尔坚持干下去。

王宫被摧毁了，女王和她的宫廷被扫荡了。来自宫廷的一位使节出现在“大阳台”。只有使得人民相信权力的古老象征完好无损，这个时代才能得救。伊尔玛夫人将会扮演女王的角色吗？她的顾客们——扮演主教、将军和法官的人们——是否会真的扮演他们的角色呢？伊尔玛夫人和她的顾客们愿意干。他们一本正经地出现在阳台上，向群

众鞠躬。尚塔尔冲向阳台，被下面射来的一颗子弹击中而死。这是一颗流弹吗？还是革命者们自己开的枪，为的是把她变成一位烈士？还是主教干的，想要把她变成一位圣人？

革命失败了。但是“主教”、“将军”和“法官”不得不在现实世界行使他们的权力，他们感到厌倦，开始怀念他们的幻想。当他们想要真正行使他们的职责的时候，警察头子便粗暴地提醒他们，是他在真正执掌权力。然而，他也同样渴望会有一天，他的职务将被赋予成为各种色情梦幻中心的那种尊严。他正在为自己建造一座巨大的陵墓，希望此举将有助于他达到自己的目的。他还试图为自己的尊严设计一种象征，以便激发人们的想像力。他否定了以行刑官的红袍和斧头来作为象征。他的最新构思是用一个巨大的阳物来代表。

第一位想装扮成警察头子的顾客来了。他就是罗歇，失败了的革命的领导人。伊尔玛（现在是女王）和她的贵族们通过复杂的镜子和潜
218 望装置急切地注视着这一场面，这种装置使得这位妓院鸨母能够看到所有秘室里发生的一切。罗歇实现了他那权力与刑罚的幻想，但是最后却大喊道，“既然我扮演警察头子……我就有权力把我选择扮演的这个人物推进到他的命运——不，我的命运——他和我的共同命运的极限，”他拿出一把刀子，自我阉割了。警察头子对于自己的形象已经在人们的幻想中被奉若神明感到满意，便把自己禁闭在他的陵墓中——也就是把他的形象禁闭在妓院中。可以听见机枪扫射的声音。一场新的革命正在进行。伊尔玛夫人打发走了她的顾客，脱下了她的王袍，准备重操她那幻觉之家老板的旧业。

在《死牢》一剧的舞台指示中，热奈不得不坚持要把它演成一场梦。在《阳台》中，已经没有必要有这种特殊指示了。十分清楚，该剧表现的是一个关于幻想世界的幻想世界；对于热奈来说，他关于权力和性的基本性质的梦想有着相同的根源；他关于法官、警察、官员和主教的真实本性的一厢情愿的幻想也是如此。这个社会弃儿被社会所遗弃，对其法则没有任何认识，无法理解国家强制工具的各个机构的动机，于是就编织了他自己关于作为国家机器行动的人们的动机的各种幻想。

这位社会弃儿得出结论说，这些人正在表达他们对于统治权的虐待狂式的渴望，他们正在运用围绕他们周围的可怕的象征主义、宫廷、军队和教堂的仪式和礼节，来支持和确保他们的统治权。因此，对于热

奈来说，性在本质上是一件统治与服从的事情；国家的权力由法庭和警察体现在对于囚犯的统治权上；性和权力方面的浪漫仪式和神话表现基本上是一回事。

面对现代世界的巨大复杂性所产生的无助之感，以及个人对于这
种复杂和神秘的机制的无能为力，渗透了当代西方人的意识。一个神 219
秘地运作于我们的意识之外的世界必然表现出是荒诞的。它不再是一种宗教的或者历史的目的；它不再有意义。在身体上与外在世界隔离的囚犯实际上被剥夺了使人感知他的存在以及对于现实产生影响的任何手段；在这个意义上，囚犯比我们中任何人都更加强烈、更加直接地体验了我们时代的人类状态。因此，热奈或者至少是他笔下的囚徒的敏感性和表达能力，能够成为西方人没有说出的思想、下意识的苦恼的代言人。

热奈在《阳台》中的想像也许是报复性的，被他那种社会弃儿的强烈怒火所扭曲，然而无论如何，它有其可信性。说此剧对于它所表现的社会运转机制的分析显然失真，说教会、法律和军队除了剧中所表现的各级拥有负责职务者们对于权力的渴求（虽然这些动机无疑也在律师、主教和将军们的心理方面发挥着重要作用）的这种作用之外，还有其他作用，据此对于该剧进行批评肯定是错误的。热奈并不关心给出这种分析。他表现的是落入社会罗网里的个人的无能为力之感，他所戏剧化的是对于无以名状含糊不清的“他们”感到害怕的孤独的“我”那种受压迫的下意识的愤怒。正是这种孤立无援，这种无能为力，在神话和白日梦这样的补偿性解释中找到了宣泄。它们力图把意义与目的带回给世界，然而它们也注定要一再崩溃。真实是一个不可获取的目标。由于在原因和方式上个人无法理解和超越的那个他似乎无法控制的世界，所以这个世界处于消亡的边缘，在这样一个世界上，个人所做的一
切都不可能具有意义。 220

《阳台》中的革命者们试图消灭一种基于神话形象的权力制度。但是在试图打破神话的铁栏，进入它后面的真实世界的行动中，他们被迫建立起自己的神话。因为，正是通过群众的幻想，社会才能不断推向前进。阳痿的小人物想要拥有权力和性能力的感觉，尚塔尔无法忍受为他们的想法而卖淫，因此她逃离了伊尔玛夫人的妓院，她不可避免地成为神话的对象，成为引诱革命的炮灰为其拼命的性形象。在她以这种

英雄般的角色自我牺牲之后，尚塔尔这位神秘的圣女贞德，被那个假主教轻易地盗用成为他自己的礼拜仪式的组成部分。（值得注意的是，布莱希特使用过完全相同的形象，这件事热奈很可能不知道。在《屠宰场里的圣女贞德》中，他笔下那位神圣的革命姑娘在她死后立刻被资本家们封为圣徒。）

最后，革命者们的领袖自己面对着他自己的真实动机究竟是什么的问题。他想要冲进去的现实是权力的现实，这个权力由现代极权主义国家的秘密情报机关和恐怖主义手段所代表。这就是为什么他要前往妓院，在充当警察头子的快乐中，满足自己的不能实现的渴望。但是，同时，他对于这种渴望的实现感到有负罪感，并且充满了复仇的狂暴愿望。他在扮演警察头子的时候的自我阉割行为是充满矛盾的；他既要因为他对于权力的渴望而惩罚他自己，同时用一种感应巫术行为间接替代性地惩罚警察头子。因为在罗歇以及在热奈的心目中，权力和男性生殖力是等同的，所以既然警察头子自己选择了一个巨大的阴茎作为他的纹章象征符号，那么这个感应巫术行为就注定是一种阉割行为。

虽然罗歇在《阳台》中仅有两次相对短暂的出场，但他却是这部长
221 剧的真正主人公。他的角色是《死牢》里的勒弗兰克和《女仆》中的克莱尔这两个角色的融合。勒弗兰克企图通过进行谋杀来避免孤独和被人拒绝。他失败了，陷入更加全面的孤独之中。克莱尔没有能够谋杀她的女主人，在假扮女主人的时刻杀死自己，其方式与罗歇在假扮警察头子的时刻阉割自己完全一样。克莱尔真的想要成为她既爱又恨的贵妇人，她既用装扮成为她所爱的这个人来满足自己的这种欲望，又用杀死自己来惩罚自己的这种欲望，正如克莱尔一样，罗歇在亲身惩罚警察头子的同时，也承认自己有想当警察头子的欲望。但无论是克莱尔还是罗歇，都无法冲进现实去。克莱尔既不能在现实中成为女主人，也不能在现实中杀死她自己。罗歇既不能通过革命获得权力，也不能借助感应巫术真正惩罚警察头子。相反，他的行动成为一项仪式，把警察头子这尊塑像接纳进了人类关于性和权力的幻想的神殿里。罗歇不是打碎一面镜子进入外部世界，而仅仅是为反映小人物对于真正权力的梦想的虚假形象的许多镜子房间又增添了一间。

十分清楚，这种对于神话和梦幻的分析本身就是一场梦幻和一个

神话。与《死牢》和《女仆》相比更甚的是，它使观众确信，他们不必将他们所看到的事情当成真的。在《阳台》中，没有传统意义上的人物，仅有基本要求和冲动的形象。严格地说，也没有情节。该剧本质上是一系列的仪式，以及随后而来的同样仪式性的揭露——妓院嫖客举行他们的仪式、表现新权力等级的仪式、失败的革命者进行阉割仪式。把这些仪式行为连接在一起所需要的情节结构则是全剧中最薄弱的部分。这就是为什么所有的批评家都一致同意，与开头部分相比，结尾部分过长、给人印象不深。就是在这里，幻想的人物被简单地表现为正在行使 222
真正的权力，但事实上，他们除了讨论他们的神话的相对优点，以及摆出姿势让报社记者照相(亦即向公众展示他们自己)之外，什么具体事情也没有做。在这里，热奈自己显然没有能够突破进入现实。另一方面，该剧的仪式或者说是伪仪式部分无论是作为戏剧(例如成功地运用厚底靴使得小人物的梦幻形象显得像是高大人物)，还是在语言的华美方面，都是一流的。

这种不平衡源自热奈的基本困境。他为一种仪式的戏剧而奋斗，但仪式是神秘事件的有规律的重复，因此，它十分近似于感应魔术。它力图通过重建形成世界的关键事件，或者像在生殖仪式中那样，通过以示例的方式表演希望能够大量发生的事情，来影响真实的世界。像古希腊戏剧那样的宗教仪式性的和世俗仪式性的戏剧，是以信仰和神话的令人信服和具有活力的实体为预设前提的。而这正是我们的文明所缺乏的。因此，在《阳台》中，热奈面对的问题是，需要提供一种情节结构，为他的假宗教仪式和假世俗仪式配备逻辑依据。在把情节与仪式结合起来方面，他并不十分成功。

在《黑人》中，他找到了一种解决这个问题的极其巧妙的办法。在这里，他提供的是一出标明为丑角戏的戏剧，它完全是仪式性的，因此根本无须情节。一群黑人演员在一群白人观众面前演出仪式，再现他们的愤怒和复仇之感。按照热奈在此剧的序言中所坚持的，如果观众中间没有至少一个白人，那么此剧将会失去存在的理由。“但是如果真的没有一个白人愿意来看怎么办呢？那么就在观众进场的时候，发给某个黑人观众一个面具。如果黑人观众也拒绝戴这个面具，那么让一个假人戴上。”换句话说，至少有一个白人观众在场——即使仅仅是象 223
征性的在场——对于这个特殊仪式来说，也是必不可少的。

表演这个仪式的黑人演员分成两组：一组演黑人，他们再现黑人的幻想，一组戴着明显的怪诞的面具，代表白人。剧院里的白人观众面对的是舞台上他们自己的怪诞的镜像。黑人演员处于两种白人观众之间。然而，舞台上的白人观众构成黑人对白人的幻想形象，体现一个殖民地社会中的权力等级——傲慢冷漠的女王、她的总督、法官、传教士以及她的男仆，男仆扮演艺术家或者知识分子的角色，他为权力等级服务，但是并不严格从属于它。重要的是，女王、法官、主教和将军（总督也是一个军人）等同于《阳台》中权力等级中的各种人物。

在这个想像的异化统治的形象面前，一群黑人再现他们愤怒的幻想。仪式的中心部分是仪式性杀害一位白人妇女的幻想，想像复杂，煞费苦心，细节恐怖。假定要放进棺材里的白人妇女站在舞台中间。正如一位黑人所说，"我们必须值得他们（意指白人）的谴责，使他们做出惩罚我们的判决。"最初，假定犯了谋杀罪的名叫维拉热（意为村庄）的黑人描述说受害者是个老太婆，他们发现她在码头那儿喝醉了，没人管，就把她掐死了。后来，在仔细重建实际谋杀时，受害者变成了一个丰满漂亮的白人妇女，她被她的黑人来访者强烈的性吸引力所诱惑，邀他进入她的房间，于是被强暴和扼杀。作为附加的反讽一笔，扮演被强
224 暴的白人妇女的黑人据说在实际生活中是黑人牧师迪乌夫。在他被仪式性地谋杀之后，他进入舞台后面的其他"白人"中间。

在黑人们表演完他们的仇恨和愤懑以及他们的负罪感之后，下一个阶段开始了——最后解放的幻想。女王和她的朝廷人马降临，仿佛是来对殖民地进行一次惩罚性的远征。他们被黑人们抓住，可耻地处死了。传教的主教被阉割。在全剧中担任舞台监督的阿奇博尔德感谢扮演白人的黑人演员，他总结了这个仪式的意义："上演关于高尚事物的戏剧的时间尚未到来。但是他们也许会怀疑在这些空洞的建筑和词语后面究竟有什么。我们就是他们想要我们成为的那种人。因此，我们将十分荒诞地永远是这种人。"

这种黑人对于白人的感觉的仪式性表演被赋予了怪诞的丑角色彩，以便使得白人观众可以忍受。在开场时，阿奇博尔德告诉观众说，"为了使你在已经开始的戏剧演出过程中能够舒舒服服地安坐在椅子上——为了确保使你不会有戏剧中的这种可怜虫危害你宝贵生命的危险——我们甚至将会体面地——从你们那里学来的体面——使得交流

不能实现。我们将会通过我们的浮夸、我们的风度、我们的傲慢来增加我们之间的距离——这种距离是根本性的。因为我们也是演员。"因此,该剧采取了宗教仪式的形式,而不是直接讨论肤色问题或者殖民主义。在宗教仪式中,意义是通过象征行为的重复来表达的。参与者有一种敬畏之感,一种神秘参与之感而非观念交流之感。区别仅仅在于,在这里观众看见的是一种对于宗教仪式的怪诞戏仿,在戏仿中,想要传达给观众的苦涩从装疯卖傻和讽刺嘲笑中浮现出来。 225

然而,这仅仅是这个复杂的镜子大厅的开头骗局。当情节推进时,观众逐渐明白,还有其他事情,某种比上述仪式更加真实的事情正在舞台之外发生。一个人物维莱·德·圣一纳扎尔(英语译名纽波特·纽斯),在开场时曾经派他带着一把手枪出去,结尾前他返回并报告说,一个黑人叛徒已经受到审判,并被处决。这样,舞台上给出的全部精心制作的表演被揭穿,只是一个诱饵、一个幻象,用来把观众的注意力从这些场面后面的真正行动上转移开去。我们看到的是一场谋杀一位白人妇女的仪式,但现实是一个对于一个黑人——黑人叛徒的审判和处决。

当维莱·德·圣一纳扎尔进来报告叛徒被处决的消息时,充当白人宫廷人马的演员们脱掉了面具,露出他们是黑人的真相。他们听到有消息说,一个新的革命的代表已经派往非洲,重新开始做被处决的叛徒的工作,这时他们才重新戴上面具,表演对于白人压迫者的处决和折磨的行动。

因此,整个复仇仪式就成为一种怪诞的消遣。它还能是什么呢?我们知道,维莱·德·圣一纳扎尔也是一个演员,场外也没有什么真实的事情发生——事实上,戏剧表演是比假装的处决和革命的现实更加真实的。无论热奈有意与否,在怪诞表演的烟幕之后的政治行动的假象,仅仅是一连串镜像中的一个而已。

另外,我们完全知道,舞台上的黑人所代表的远不止是黑人。正如《女仆》中的仆女,即使是由女人扮演,其实指的就是扮演妇女的男孩,而且代表众多男人,《黑人》中的黑人是由黑人扮演的,其实并不真是黑人。正如热奈自己在此剧的意义含糊的序言中所说的,"一天晚上,有个演员来请我写一部剧中演员全是黑人的戏剧。但黑人究竟是什么呢?首先,他的肤色是什么?"该剧中的黑人,是所有社会弃儿的形象;首先,他们代表热奈自己,他在十岁的时候被人叫做贼,于是决定"成为 226

他们想要我们成为的那种人”。或者像阿奇博尔德所说的那样，“在这个舞台上，我们就像有罪的囚犯一样，假装有罪。”黑人又一次成为囚徒，他们被剥夺了参与真实世界的机会，只能做有罪和复仇的梦——包括对叛徒的审判和处决。

“我们——你和我，”维拉热说，“都沿着世界的边缘活动，越出轨道。我们是阳光照耀下的生物的阴影，或者是它们黑暗的内部……”当维拉热说出这些台词时，他是在表达他对黑人妓女维尔图（意为美德）的爱。当这种爱被点燃起来的时刻，他站在了现实的边缘上：

“当我看着你的时候，突然——也许是一秒钟——我具有了拒绝除了你之外的一切事物的力量，以及嘲笑这种幻觉的力量。但是我的双肩是非常软弱的。我不能够承受世人谴责的重量。当关于你的一切事物点燃起我的爱，爱使人们的轻蔑变得难以忍受，而他们的轻蔑又使我的爱变得难以忍受的时候，我开始仇恨你。事实是，我恨你。”

这些社会弃儿，这些黑人，由于他们被剥夺了社会尊严，也就被剥夺了对于真实世界的情感。然而，在戏剧结尾处，当怪诞的仪式结束之后，维拉热和维尔图留在了舞台上。维拉热开始学习爱的姿势，虽然是很难学。这是热奈黑暗戏剧中的第一缕希望的光亮——他的两个人物鼓起勇气打破了白日梦的恶性循环，通过爱情建立起了人的真正接触。那么这是否是一种过于乐观主义的解释呢？这个愉快的结局本身是否仅是一种愿望得到满足的幻想，本身也是假的呢？情况似乎并非如此。
227 《黑人》的最后场面让所有演员都站在舞台后部，只有维拉热和维尔图背对观众，在“堂·乔万尼”的小步舞乐曲声中走向他们的演员伙伴们。所以，这对恋人已经背弃了这个幻觉的世界。

《黑人》写于 1957 年，由一个黑人演员剧团“非洲黑人艺术家”演出，罗歇·布兰执导，于 1959 年 10 月 28 日在吕特斯剧院首演。演出极为出色，该剧获得巨大成功，连演数月之久，尽管它也使好多观众和不少批评家感到迷惑不解。

尽管热奈时常对于作为工作场所的剧院和作为艺术家的演员表示不屑一顾，他还是继续作为剧作家进行创作。他的下一部戏剧《屏风》（1956 年）表现了他对于阿尔及利亚战争的尖锐批评。乍看起来似乎热奈是在追随阿达莫夫的道路，放弃了荒诞派戏剧，转向了政治现实主义。但是其实并非如此，虽然《屏风》肯定表现了在这场战争中热奈的

同情在哪一边。事实上,《屏风》重新提出了《黑人》的主题,但是总的来说并不成功。该剧使用了大量演员,把穷人中最穷的人阿尔及利亚农民看做社会弃儿,为反对当局和法律进行殊死战斗。但是,《黑人》把情节集中在一个强有力的诗意形象上,而《屏风》却把情节分散在一个巨大的分成四阶的露天舞台上(热奈坚持该剧要在露天演出)。情节经常同时在几个阶层上展开,发生在各式各样的屏风前面,这些屏风装有橡胶轮子,可以无声地在舞台上推动。每个场面的背景说明画在这些屏风上面,在某些情况下,由演员自己画出。演员表上约有 100 个人物,但是热奈规定每个演员必须扮演五六个角色。 228

站在这幅宏伟画卷中心的是赛义德,他是所有阿拉伯人中最穷的,由于穷困,他只能娶得起最丑的姑娘莱拉。赛义德的母亲主宰着赛义德以及剧中情节;她像热奈作品中的其他母亲形象一样,是一个性格十分矛盾的人物。赛义德和他的母亲参加了一场起义;母亲被杀,她和一长列死人一起出现在舞台的最高阶层上,像《黑人》中戴面具的白人人物一样俯视着情节发展。一个阿拉伯村庄的生活——它的宗教法官、妓院、市场、移民、警察——生动地展现出来了。法国士兵被漫画成为怪诞的样子,他们表演残酷而粗俗的滑稽动作。但是,该剧的反殖民主义倾向在很大程度上被大量肛门色情形象所掩盖,这种形象在热奈的剧作中从未如此公开地出现过,虽然在他的散文小说中总有表现。因为这种形象,也因为这种形象用得过多,《屏风》似乎没有热奈之前的剧作那么成功。当阿尔及利亚战争尚未平息之时,该剧显然无法在法国上演。1961 年 5 月,该剧在柏林进行了它在世界上的首演,但是做了大量删节。

早在 1964 年演季里,彼得·布鲁克就开始搞他的残酷戏剧,其直接目的是为《屏风》的演出训练一批演员,结果搞成一次只有前面十二场的实验性演出——不公开的——半部戏剧稍多。阿尔及利亚人烧掉殖民主义者果园的场面由屏风上画出的火焰来表示,达到了令人难以忘怀的狂热的高潮。它是一部把绘画变成戏剧的作品。但是它难以通过检查,几乎没有可能进行公众演出,因此没有公演。由布鲁克训练的剧团于 1964 年夏季在《马拉/萨德》的演出中大获成功。历史充满了奇妙的反讽:阿尔及利亚战争结束后,在庆祝戴高乐上台的时候,1966 年 4 月 21 日,《屏风》终于在奥登剧院进行了它的法国首演,由罗歇·布 229

兰执导，马德莱娜·勒诺和让-路易·巴洛领衔主演。也有一些抗议，但是演出被大量观众热情地接受了。

据说《屏风》是热奈正在创作的七部戏剧构成的组剧中的一部，但是一直到七十年代末期，组剧尚未问世。

影片《小姐》由托尼·理查森执导，让娜·莫罗主演，它具有热奈探索真实的那种鲜明特点。一个古板的乡村学校教师发现，当村庄发生灾难时，一个身材健美的外国劳工（原稿中是个波兰人，完成的影片中成了意大利人）在援救工作中建立了丰功伟绩。她犯下了一系列罪行（放火烧谷仓、投毒下井、破坏水坝），只是为了发泄她受压抑的欲望，因为每一次灾难发生，都有这位潇洒的外国人勇敢地及时相救。惊恐的村民们无法解释这一连串灾难的原因，他们开始相信，这个外国人自己就是罪犯。这个古板的年轻女人在与这个男人进行了一夜真正的纵欲狂欢之后，对于群众要处死她的情人这件事情显得无动于衷。她打起行装，离开此地去了新的岗位。热奈的脚本写得很好。可惜，搬上银幕时有些笨拙，它变得荒诞不经，几乎成了一部自我嘲弄的作品。

230 从此之后，至少在为剧院创作方面，热奈归于沉默。在六十年代末期，他坚决支持美国黑豹党，在公共场合为其辩护。

他过着一种离群索居的流浪生活，不带行李物品，从一家旅馆搬到另一家旅馆，在一个大陆短暂露面，又在另外一个大陆出现，是欧美两个世界之间的流浪儿。

在戏剧和电影的创作中，热奈获得了他所有的人物（可能除了维拉热和维尔图）没有能够获得的东西——他打破了白日梦和幻觉的恶性循环，通过把他的幻想搬上舞台——具体、粗犷、搅动人心——他成功地对现实世界发挥了影响，尽管是通过让正直观众深深感到不安和反感来实现的。正如萨特在总结热奈惊世骇俗的生平时所说的，“在热奈最大限度地自愿成为一个贼的时候，他一头扎进梦里；在他想要使梦达到疯狂程度的时候，他使自己成为了诗人；在他想要让他的诗歌取得文学上的最终胜利的时候，他变成了一个人；而这个人成了真正的诗人，就像这个诗人曾经是真正的贼一样。”

如果说这位社会弃儿的反社会行为是企图为自己向社会进行报复，是以感应魔术的象征性行动来摧毁它的整个社会结构的话，那么他

作为作家的活动便是以其他更有效的手段进行这种抗议的直接继续。正如萨特所指出的，

“热奈被事物的无情秩序（即一个社会弃儿对真实世界没有什么影响）限制在一个幻想的世界里，那么他是否放弃了通过贼的行为来中伤社会的企图呢？……他是否使得想像领域成为社会丑闻的永恒源泉呢？他是否能够使得他关于上述性无能的梦正因为其是梦而具有无穷的力量，公然无视全世界的警察力量，对于整个社会发出质疑呢？如果 231
那样的话，他是否能够为想像和真实、无效和有效、虚假和真正以及行动的权利和行动本身找到一个结合点呢？”

显然，观众在剧场里面对社会本身，而不是作为他的叙事散文的读者，热奈此时更加接近于达到他的目标。这里有一群活生生的人，他们构成一个集合整体——观众——面对着这个社会弃儿的梦想和幻觉的隐秘世界。另外，由于观众体验着他们所看见的东西的冲击力，即使这种冲击力采取的是恐怖和反感的形式，他们被迫承认自己的心理困境，虽然是被极大提高和放大了的，而且就在面前的舞台上。有谣传说剧中景观是丑恶和色情的，大部分观众就是被这些谣传吸引进剧场的，但是这个事实仅仅是增加了这种震惊效果而已。因为在这里，正人君子中的好色之徒将会发现，他们自己的幻想与这位自我坦白社会弃儿的幻想没有什么不同。

热奈的戏剧可能缺乏情节、人物、结构、统一、或者社会真实性。但是无疑它具有心理真实性。他的戏剧不是智力的运作（虽然它们构思巧妙），而是个人神话世界的投射，它们以前逻辑的思维方式进行构思，而这种思维方式则是神话和梦境的领域的标志；因此，在热奈戏剧中，存在着大量的巫术行为的方式——主观与客观、象征与真实、词语与概念的同一，以及在某些情况下，名称与其所指的事物的分离：即词语的客体化（热奈曾经告诉萨特说，他憎恨玫瑰，但是喜欢“玫瑰”一词）。在前逻辑思想、梦境和神话的世界里，语言变成了咒语而不是交流工具：词语不再指示概念，而是魔术般地召唤事物——它变成了一种魔术的公式。通过与被爱的对象认同和结合，欲望和爱自我表达了占有对象 232
的期望。咒语、魔术性的替代以及认同，是仪式的基本要素。正是把语言作为具有魔法的咒语——也就是词语的客体化——使得热奈的戏剧尽管内容粗糙和淫猥，却成为了一种真正具有诗意的戏剧，仿佛是把波

德莱尔的《恶之花》变成了戏剧形象。

基本上说，热奈的戏剧是一种社会抗议的戏剧。然而，像尤涅斯库的戏剧、阿达莫夫转向史诗性现实主义之前的戏剧一样，热奈的戏剧坚定地拒绝政治介入、政治论争、说教、或者宣传。在描写这位社会弃儿的梦境世界的过程中，这些戏剧探索了人的处境，人的异化，他的孤独，他对于意义和真实的徒劳的追求。

虽然在方式和方法的诸多方面，热奈的戏剧都不同于本书中所讨论的其他剧作家，但是它们带有许多共同的基本标志——放弃人物和动机的概念；专注于思想状态和人的基本处境，而不注意从发现到解决的叙事情节的发展；贬低作为交流和理解手段的语言；反对教化目的；使观众直接面对一个残酷的世界和自己的孤独。《阳台》和《黑人》可以
233 肯定是荒诞派戏剧的典范，《女仆》也很有可能是这样。

第五章　哈罗德·品特

——确定性和不确定性

在追随荒诞派戏剧先驱者们脚步的年轻一代剧作家中，比贝克特年轻二十四岁的哈罗德·品特已经在当代剧坛上获得了重要地位。他的背景与上述为这种戏剧新方法做出重要贡献的亚美尼亚、罗马尼亚和爱尔兰流亡者的背景大不相同，但是，他也以自己的方式，重复了这一模式，因为他也来自一个东欧新移民的家庭。

哈罗德·品特出生于1930年，是伦敦东头哈克尼地区一个犹太裁缝的儿子，十几岁时开始为一些小杂志写诗，曾在皇家戏剧艺术学院与演讲和戏剧中心学校学习表演；他以舞台艺名大卫·巴隆开始了他的表演生涯，这使他跟随一家莎士比亚剧团走遍了爱尔兰，多年从事地方巡回演出的艰苦工作。1957年，他在开始写作一本后来也未出版的小说之后，又开始写戏剧。他自己向一位在布里斯托尔大学戏剧系工作的朋友讲述了他是如何找到一个戏剧构思的。这位朋友十分喜欢这个构思，以至写信给品特向他索要这个脚本，还说如果大学决定演出这部戏剧的话，他就得在一个星期之内送来脚本。“于是我就写信给他，叫他忘了此事。然后我坐下来，四天之内写出了这部戏剧。我也不知道是怎么回事，但是它就这么来了。”

这部快速自发地写出的独幕剧《房间》1957年5月在布里斯托尔大学首演，该剧已经包含了品特后来更为成功的作品的大量基本主题和大量个人写作风格和特色——他在重现日常生活语言的抑扬变化和散漫无聊时的令人惊叹的精确严密；逐渐充满危险、恐惧和神秘的平淡处境；行为的解释和动机的故意省略。房间是该剧中心的和主要的诗意形象，也是品特剧作中反复出现的主题之一。正如他所说的，“两个

人在一个房间里——我花了大量时间处理两个人在一个房间里的这个形象。大幕在舞台上升起了，我的心中出现了一个重大疑问：房间里的两个人会发生什么事情？有什么人会开门进来吗？”因此，品特戏剧的起点就返回了戏剧的基本要素——由纯粹的、前文字的戏剧的基本成分创造出来的悬念：一个舞台，两个人，一扇门；一种不可名状的恐惧和期待的诗意形象。当有批评家问品特他房间里的两个人害怕什么的时候，他回答说，“显然，他们害怕的是房间外面的东西。房间外面是一个世界，它压在他们心上，让他们害怕。我确信，你和我都一样害怕它。”

在本剧中，房间里面住着一个头脑简单的老妇人罗斯和她的丈夫波特，他从不和她说话，虽然她怀着莫大的母性关怀和照料着他。房间在一所巨大的住宅里；外面是冬天的夜晚。罗斯把房间看做是她仅有的避难所，看做是她在这个充满敌意的世界上的安居地。她自言自语地说，这个房间就是为她准备的。她不喜欢住在楼下的地下室里，那里
235 又冷又湿。这个房间成了一点光明和温暖的形象，出生之后我们的意识即我们存在的事实就逐渐脱离虚无的巨大海洋，面向这些光明和温暖，我们死时又沉入了虚无。房间，这个黑暗海洋中温暖和光明的小岛，是个靠不住的立锥之地；罗斯害怕会把她从这里赶出去。她搞不清她的房间的位置，房间在住宅的什么地方。她把基德先生当做房主，其实他只是看门人，她问基德先生，住宅有几层楼，可是他也不清楚这件事：“好吧，告诉你实话吧，我还没有数过。”基德先生年迈衰老，对他自己的出身也不清楚：“我想我妈妈是个犹太人。是的，知道她是个犹太人我不会感到惊讶。”

罗斯的丈夫和基德先生走了。罗斯单独留下。门预示着各种危险，它是通向神秘莫测的住宅的出口，住宅有几层还是个谜，而外面是寒冷的冬夜。当罗斯终于开门出去倒垃圾的时候，看见两个人站在门外。这种最经济的手段产生了最恐怖的效果。虽然陌生人只是一对来找房子的年轻人，但是恐怖气氛依然存在。他们正在找一个房间，他们听说在这所住宅里有一个好房间要出租。当他们在这座空宅子里转悠的时候，听见黑暗的地下室里有声音，于是确认这里有房间出租。事实上，它就是 7 号房间——罗斯的房间。

陌生人离开了。基德回来。楼下有人要见罗斯。他已经来了好几天了，在等罗斯的丈夫离开，现在正在地下室里。基德先生走出去。罗

斯一个人留下。门再次成为难以名状的危险的焦点。门开了。一个黑
人瞎子进来。他叫莱利。他给罗斯带了个口信:“你父亲要你回去。回 236
家去吧,赛尔。”我们已经知道这位妇女名叫罗斯。但是叫她赛尔的时候她并没有否认。她只是说,“别那样叫我。”罗斯的丈夫波特回来。他在整个第一场里都一言不发,现在他开口说话了:“我好好地回来了。”最简单的手法再一次造成了一种真正的戏剧突转。波特谈到黑暗的危险,以及他心爱的货车是如何把他带回家的。然后他注意到了那个黑人。他举起了他所坐的椅子,残忍地殴打那黑人,直至他一动不动为止。罗斯蒙住了自己的眼睛。她也成了瞎子。

《房间》不仅体现了品特已经充分形成的那些主要特点;它所展示的弱点也让我们能够了解,他是如何学会避开他的自发热情首次来临时他所陷入的诱惑的。显然,《房间》的弱点在于它从其利用日常要素所建立起来的恐怖逐渐减退成为粗野的象征主义、廉价的神秘主义和暴力。替父亲带信叫女儿回家的黑人,忌妒的丈夫所做的近乎戏仿的死亡谋杀,以及罗斯的自己变瞎——所有这些都是情节剧的手法,与开头场景精心建造的恐怖不协调。在这里,神秘变成了乏味的戏法。

品特的第二部独幕剧仍然包含了这种戏法的成分,但是它运用得更加巧妙和机智。《升降机》写于 1957 年,1960 年 2 月 21 日在伦敦汉普斯特德戏剧俱乐部首演,在此剧中,我们又一次看见一个有两个人的房间——和通向不可知处的门。待在这间肮脏地下室里的两个人是一个神秘公司雇佣的杀手,他们在国内到处跑,按照顾主的命令杀死受害者。有人给了他们一个地址和一把钥匙,叫他们在这里听候指示。那个受害者早晚会来,他们就把他或者她干掉,然后走路。他们不知道以
后会怎么样:“我们走了谁来清理?我很怀疑。谁来清理?也许他们根 237
本就不清理。也许他们就把人留在那儿,啊?你怎么想?”

班和格斯这两个枪手非常紧张。他们想要沏茶,但是不行。他们没有火柴。一个装有火柴的信封神秘地从门缝底下推了进来。但是他们没有硬币投进煤气表里。在地下室的后部,有一架升降机——这里一定曾经是个餐馆。突然,这个玩意儿开始动弹;一张写有命令的纸条放了下来:“两份炖牛排和土豆条。两个西米布丁。两杯不放糖的茶。”两个枪手害怕被发现,想要赶紧打发这张从上面下来的纸条。他们搜索自己的口袋寻找食物,送上去一袋茶、一瓶牛奶、一条巧克力、一块葡

萄干馅饼、一包土豆条。但是升降机再次下来，要求更多东西。它要越来越复杂的食物。希腊和中国的食品。这两个男人在升降机旁边找到了一根通话管，班与上面的权力者建立了联系。他听见有人说，“葡萄干馅饼是陈的，巧克力是化的，饼干是霉的。”当格斯出去倒一杯水的时候，通话管又一次开通。班从上面接到了最后的命令。要他们杀死下一个进入房间的人。格斯进来了。他的夹克、背心、领带、枪套和手枪都已经被剥掉。格斯就是下一个受害者。

《升降机》成功地实现了尤涅斯库把悲剧与最滑稽的闹剧完全融合起来的基本原理。它也成功地把《房间》里仅仅是情感性的神秘超现实主义成分转变成为喜剧的附加要素：至高无上的权力不断以要求“意大
238 利通心粉、甜饼、红茶和豆芽”来支配这两个一本正经的人，这种景象十分滑稽。然而，喜剧的主要因素是由两个男人用来掩盖他们焦急不安心情的巧妙的琐细谈话提供的。这些关于那个星期六哪个足球队会输掉比赛、或者关于是说“点茶壶”还是说“点煤气”正确以及关于晚报上小道新闻的东扯西拉的讨论，都极为真实，相当滑稽，荒诞之极。

品特的第一部多幕剧是《生日宴会》，它把《房间》和《升降机》的某些人物和处境结合在一起，而且第一次略去了情节剧的、超自然的因素——没有失去任何神秘性和恐怖性。《房间》里安全和温暖的庇护所在这里变成了一座肮脏的海滨旅馆，由一个懒散而又充满母性的老妇人麦格料理，她有《房间》中罗斯的许多特点。麦格的丈夫皮得几乎和罗斯的丈夫波特一样沉默寡言。但是他没有波特的残忍。他是一位慈祥的老人，受雇在聚会上当帆布躺椅管理员。《升降机》中的两个枪手班和格斯再次以一对阴险的陌生人的面目出现——一个是爱尔兰人，粗野、安静，另一个是犹太人，表面和蔼可亲，其实世故狡猾。但是这里有一个新人物——斯坦利，一个三十大几的男子，懒散，冷漠，他在麦格的旅馆里找到了庇护所，这里终年没有来客。麦格对他像母亲一样无微不至，甚至可以说是过分亲密。除了他曾经在下埃德蒙顿举办过钢琴独奏音乐会这件显然可疑的事情之外，人们对他一无所知。音乐会是一次巨大的成功。但是，随后，在他的下一场音乐会上，“他们伤害了我。伤害了我。一切都安排好了，一切都准备就绪。我的下一场音乐会。在另外的一个地方。是在冬天。我去那里演奏。然后，当我到那儿的时候，音乐厅关着门，那地方关闭了，甚至连个管理员也没有。他

们把门锁起来了……一个骗局。他们搞了一个骗局。我想知道谁该对此负责……好吧，杰克，我可以给你一个忠告。"虽然斯坦利梦想着在全 239
世界巡回演出，但是显然，他只是在麦格邋遢的海滨庇护所里躲藏，避开一个充满敌意的世界。

随后，像前面那两部戏剧一样，门开了。两个凶恶的来访者戈德伯格和麦肯想在麦格的旅馆里要一个房间。不久就清楚了，他们是来追踪斯坦利的。他们是斯坦利所背叛的某个秘密组织的秘使吗？还是他所逃离的一家精神病院派来找他回去的男护士？或是和《房间》中那个黑人一样，是另一个世界来的使者？这些问题没有答案。我们只是看到，他们为斯坦利举办了一个生日宴会，而他坚持说那不是他的生日，他们还以可怕然而愚蠢的盘问来对他进行洗脑：

戈德伯格：你在产褥上面出生。
麦肯：阿尔比异教是怎么回事？
戈德伯格：谁给墨尔本的闸门放水？
麦肯：尊贵的奥列弗·普伦基特怎么样了？
戈德伯格：说吧，韦伯。为什么小鸡要过马路？
斯坦利：他要——他要——他要——
麦肯：他不知道！
戈德伯格：为什么小鸡要过马路？
斯坦利：他要……
麦肯：他不知道。他不知道哪一个先出来！
戈德伯格：哪一个先出来？
麦肯：鸡？还是蛋？哪一个先出来？
戈德伯格和麦肯：哪一个先出来？哪一个先出来？哪一个先出来？

生日宴会继续进行——麦格对所发生的事毫无知觉，怪诞地扮演着舞会美人的角色，戈德伯格似乎有许多不同的名字，他一直在引诱隔壁那个傻头傻脑的金发女郎——直到最后在一场捉迷藏游戏中达到高潮。斯坦利的眼镜被麦肯抢走了，他变得越来越歇斯底里，竟然想要掐死麦格，最后被两个凶恶的陌生人赶上楼梯去了。 240

在第三幕，戈德伯格和麦肯用一辆大型黑色轿车把斯坦利带走了。他现在穿着黑色夹克和条纹裤子，戴着干净领圈，圆顶高帽，手里拿着他破裂的眼镜，一言不发，神情默然，像一个木偶。当麦格下来的时候，她还沉浸在一个美妙的晚会中，不知道发生了什么。

《生日宴会》通常被解释为一篇有关要求服从的压力的寓言，钢琴家斯坦利被资产阶级世界的来使强迫当体面人，穿上条纹裤子。然而该剧也可以看做是一篇关于死的寓言——一个虚无的黑暗天使把先有鸡还是先有蛋的问题强加给这个人，剥夺了他自己建造的家，剥夺了由麦格的母性和性感的混合物所体现的爱的温暖。但是，正如《等待戈多》中的情况一样，所有这些解释都没有击中要害；像这样一部戏剧就是探讨一种处境，这种处境本身就是一个正当的诗意形象，可以直接看做是重大的和真实的。它明白无误地讨论了个人对于安全保障的可悲的追求；讨论了隐秘的畏惧和焦虑；讨论了我们这个世界上的恐怖主义，它常常体现为表面和蔼可亲和赤裸裸的残忍；讨论了不同认识水平的两种人之间缺乏理解造成的悲剧。麦格的温暖和爱永远也无法到达斯坦利的身上，他对她的滑稽可笑和邋遢懒散表示轻蔑，而在另一方面，麦格的丈夫皮得是个沉默寡言甚至智力低下的人，因此，他显然具有的友善和情感无法表达，只能藏在心中。

如果说像《生日宴会》这样一部戏剧存在一种总体的寓言性解释的话，那么就可以推断说该剧创作就是为了表达一种预先构想的观念。品特强调指出他不是以这种方式工作的："我想我不可能——我肯定——从任何抽象观念出发开始写作一部戏剧……我开始写作一部戏
241 剧，是从一种处境和一对相关人物的一种形象出发，对我来说，这些人物总是非常真实；如果他们不是这样，那么戏就写不出来。"

对于品特来说，在追求现实主义和激发了他的处境的本质荒诞性之间没有冲突。像尤涅斯库一样，他认为具有荒诞性的生活在本质上是滑稽可笑的——到了一定程度。"所有事物都是滑稽可笑的；最大的严肃认真是滑稽可笑的；甚至悲剧也是滑稽可笑的。我想我在自己的戏剧中要做的，就是达到一种荒诞性的可以认识的现实性，这种荒诞性就是无论我们做什么，怎么做，怎么说都具有的荒诞性。"

所有事物都是滑稽可笑的，直到人类处境的恐怖浮现出来。"悲剧的关键在于，它不再是滑稽可笑的。它先是滑稽可笑的，然后它变得不

再是滑稽可笑的。"生活是滑稽可笑的，因为它是任意的，基于幻觉和自欺，就像斯坦利那个作为钢琴家进行世界性巡回演出的梦想，因为它建立在自命不凡和每个人对于自己的理解荒唐地估计过高上面。但是在我们今天这个世界上，一切事物都是不定的和相对的。没有固定之点；我们被不可知的事物所包围。"正是处于不可知事物的边缘这个事实引导着我们迈向下一步，这些就发生在我的剧作中。这是一种无处不在的恐怖，我想这种恐怖是和荒诞性共同存在的。"

包围着我们的不可知的领域包括人物的动机和背景。品特在追求高级的戏剧现实主义的时候，他之所以拒绝"佳构剧"中的那种东西，就是因为它提供了过多的有关人物背景和动机的信息。在实际生活中，我们始终都是和我们完全不知道其既往生平、家庭关系、或者心理动机的人们打交道。如果我们看见他们陷于某种戏剧性处境中，我们就感兴趣。我们满怀兴趣地停下来观看街头争吵，即使我们不知道是怎么 242
回事。但是除了拒绝这种在戏剧中过分说明人物动机的作法之外，还有对于现实主义的追求。人是十分复杂的，其心理构造是矛盾冲突和无法核实的，人的行为后面的真实动机是否能够认识，这是一个问题。品特作为戏剧家的主要关注之一，正是进行核实的困难的问题。1960年3月品特的两部独幕剧在伦敦皇家宫廷剧院上演之际，他在节目单上加了一段话，谈到了这个问题：

"进行核实的愿望是可以理解的，但是并非总能实现。在真实的东西与不真实的东西之间，没有明确区别，在真的东西与假的东西之间也没有明确区别。事物并不必然是非真即假的；它可以是既真又假的。可以对于已经发生的事物和正在发生的事物进行核实这种假定，存在着我认为是不准确的一些问题。一个舞台上的人物，他可以不表现关于他过去的经验、他现在的行为和他的意愿的令人信服的证据或者信息，也不给出对于他的动机的全面分析，仍然是正当合理的，应该像明显地做到了这些事情的人物一样，值得注意。体验越是尖锐，则表达越是含糊。"

品特戏剧中核实的问题是与他语言的使用密切相关的。品特对于普通话语临床般精确的耳朵使他能够转录日常生活对话的所有重复、凌乱以及逻辑或者语法的缺乏。品特剧作中的对话是各种各样前言不搭后语闲谈的案例汇编；他记录了人们之间思维速度的差异导致的行

动延迟效果——思维迟缓者总是应答上一个问题，而敏捷者已经走到两步之前。还有没有能力听懂造成的误解；对于善于表达者卖弄口才
243 时所使用的多音节词汇的茫然不解；误听；以及错误的预感。品特的对话不是有逻辑的记录，而是遵循着一条声音通常压倒意义的思维联想线索。然而，品特否认他试图表现人没有能力与其同类交流的情况。“我觉得”，他曾经说，“不是什么没有能力交流，而是一种故意回避交流。人与人之间的交流本身是如此的可怕，以至于宁愿不断斗嘴，不断谈论其他事情，而不触及他们关系的实质。”

《生日宴会》是品特第一部在伦敦得到专业上演的剧作。（该剧1958年4月28日在剑桥艺术剧院公演，5月转至哈默史密斯的抒情诗人剧院。）该剧起初失败了，无法进行下去。1959年1月品特亲自在伯明翰导演该剧。同年春天，它在伦敦卡农伯里的塔楼剧院由塔维斯托克剧团的精彩演出获得了极大成功，1960年初，成千上万的伦敦观众观看了电视上该剧激动人心的演出。

如此奇特和苛求的一部戏剧对于大量电视观众的影响是令人兴奋的。在观众对于该剧缺乏他们在每日节目中习惯看到的通俗易懂的行为方式感到恼火的同时，他们也明显地激起了好奇心。那些时候，可以在公共汽车上和娱乐场所里听见人们热烈地谈论对于该剧的令人恼火而又深深触动的体验。1960年7月，《生日宴会》登陆美国，由旧金山演员工作室进行了非常成功的演出。

自从品特1957年开始写戏以来，他惊人多产的作品的大部分都是为广播和电视的。在广播剧《小病》(1959年7月29日在英国广播公司第三套节目中首播)中，品特成功地运用了这种媒介的局限性。剧中
244 三个人物，只有两个说话。第三个人保持完全沉默，因此带来了不可知的恐怖。一对老夫妇爱德华和弗洛拉，对于他们家后门口神秘地出现了一个火柴贩子深感不安。他站在那儿已经好几个星期了，手里拿着盘子，什么也没有卖掉。最后他们叫他进了屋子。但是无论他们对他说什么，他还是沉默不语。爱德华仿佛是被这种顽固的无动于衷所激怒，他开始向这个男子讲述自己的生平故事。爱德华坚持说自己不害怕，但是他确实害怕，于是走到院子里去呼吸新鲜空气。现在弗洛拉开始向这位沉默的来访者做长篇大论的怀旧和忏悔。她甚至谈到性，显然是受到这个老流浪汉的吸引，并且被他所讨厌。“我要把你留下，你

这个坏家伙，就叫你巴纳巴斯。”像《生日宴会》中的麦格一样，弗洛拉对这个老头的态度是性爱和母性的混合。爱德华变得十分忌妒。于是他又开始对巴纳巴斯讲话。因为还是得不到任何回应，他越来越变成了自言自语，显然已经崩溃。剧本结尾时，弗洛拉把巴纳巴斯留在了屋子里，把爱德华赶了出去：“爱德华！这是你的盘子。”流浪汉和丈夫交换了位置。

在《小病》中沉默的火柴贩子和尤涅斯库的杀手之间，有种奇怪的相似性，杀手的沉默也导致了他的对手贝兰吉夸夸其谈和最终崩溃。这里和尤涅斯库那里一样，沉默人物的行动成为其他人释放最深切感觉的催化剂。爱德华在宣泄自己的思想的时候，面对的是自己内心的空虚和崩溃，而弗洛拉则释放了她依然活跃的性爱，换掉了伴侣。然而，沉默的火柴贩子一言不发，就像杀手只是冷笑一样，他很可能同样是两位老人想像的虚构。广播剧的听众将永远无法核实他是真实的还是虚构的。但是，当《小病》在舞台上演出时（1961 年 1 月 18 日于伦敦 245
艺术剧院），效果也是十分好的。

在品特的第二部广播剧《一夜不归》（1960 年 3 月在第三套节目首播，1960 年 4 月电视版在美国广播公司首播）和电视剧《夜校》（1960 年 7 月在联合有线电视公司首播）中，几乎完全没有神秘因素。在这两部剧中，和品特在大约同一时期所写的大量时俗讽刺短剧一样，他完全依赖于他对于真实生活中的习语的掌握，来产生一种人类处境的荒诞和徒劳的感觉。

《一夜不归》讲述了一个受压抑的职员阿尔伯特·斯托克斯的经历，他受到他妈妈的控制，被她的占有欲所窒息，这种占有欲使人想起麦格对于斯坦利、或者弗洛拉对于神秘的火柴贩子的母性关怀。阿尔伯特应邀参加一个正式晚会。他摆脱了妈妈，去了晚会，在那儿，他的同事怂恿姑娘们拉他出去，使他非常窘迫。他被控“骚扰”了一位姑娘，回家之后，他妈妈唠叨个没完，他大发雷霆，把什么东西向她扔去，然后离家出走，以为自己把她打死了。一个妓女把他带回自己的房间，但是当她唠唠叨叨地说他把烟灰掉到她的地毯上的时候，他又大发雷霆，把她吓得要死，他跑掉了。早晨回到家中，他发现他妈妈还活着，但是由于他的粗暴，她已经多少收敛了。在一夜不归之后，他真的摆脱出来获得自由了吗？问题没有答案。

《一夜不归》只是看似简单。事实上，它极其微妙地构建起来，通过一系列的重复暗示阿尔伯特的困境。妓女对阿尔伯特唠唠叨叨，这不仅重复了他和他妈妈的情境，而且在勾引他这件事上，使他重复了晚会上遇到姑娘们造成的尴尬处境。因此，和妓女的这场集中表现了阿尔伯特作为妈妈的男孩的双重困境——他没有能力抗拒他妈妈，以及他
246 对于其他女性的羞怯。在前往妓女房间的时候，他既逃离了他妈妈，又逃离了晚会，然而，他再一次遭遇到他试图逃避的一切。

电视剧《夜校》回到了品特的另外一项主要关注——人自己的一个房间是人在世界上地位的象征。沃尔特由于伪造邮政储蓄存款而入狱，回到家中，发现他的两个姑母已经把他的房间出租了。他吃惊地得知，房间现在有一个名叫萨利的姑娘住着，她自称是个学校老师，夜间经常外出——据说是去夜校学外语。沃尔特在房间里找到一些东西，说明这个姑娘事实上是个夜总会女招待。虽然沃尔特有很多机会和萨利交朋友，并且可以利用和她睡觉或者娶她来得回自己的床，但是他却请了他姑母的一位靠不住的商人朋友，去侦察她工作的那个夜总会。那个商人索尔托找到了这个姑娘，他自己却想和她风流一番，无意中透露出是沃尔特叫他来侦察她的。当索尔托向沃尔特汇报的时候，他隐瞒了他已经找到这个姑娘的实情。但是萨利现在得知沃尔特要揭露她，于是离开了。由于沃尔特急于要回自己的房间，他失掉了赢得这个姑娘的机会，而这个姑娘本可以使他在世界上有一个真正的家。《夜校》也触及了核实和身份的问题——为了给予萨利深刻印象，沃尔特把自己说成是一个具有浪漫色彩的枪手；而萨利自称是一个老师。这些假装阻止了沃尔特和萨利建立一种真正的关系。

为自己的一个房间而斗争也是品特的第二部多幕舞台剧的主题，这部戏剧给他带来了首次的公众成功——这就是《看管人》(1960 年 4 月 27 日在伦敦艺术剧院首演)。这是一部三幕剧，有三个人物。房间在一幢破败的住宅里，里面住着阿斯顿，他是一个三十多岁、心地善良
247 却又有些迟钝的男子。戏剧开头，阿斯顿带回来一个人过夜——流浪汉戴维斯，他刚刚在自己工作的酒吧里把戴维斯从一场打斗中救出来。戴维斯不仅失去了自己在这个世界上的位置——他无家可归，而且也没有身份。不久他坦白说，他的真名叫戴维斯，而他多年以来一直使用詹金斯这个名字。为了证明他的身份，他必须拿出自己的证明文件。

但是多年以前，他把文件留在了住在西德卡普的一位男子处。麻烦在于，他去不了西德卡普，因为他没有合适的鞋，还因为天气一直不好。

戴维斯自负、爱发脾气、说话模棱两可、充满偏见。他可以和阿斯顿以及阿斯顿的弟弟米克住在一起，米克拥有房子，他幻想着把它改造成为一座现代化的公寓。戴维斯几乎得到了在这儿当看管人的工作。但是当好心的阿斯顿出于信任，向他透露说自己曾经在一家精神病院接受过电击治疗的时候，他无法抵制一种诱惑，要让兄弟两人互相争斗，以便使自己处于有利地位。因此，戴维斯成为人类弱点的化身。显然，他要求在这个世界上有个位置，这值得同情，但是他无法克服自己的天性，做到最起码的自律，以便使得自己获得这个位置。当他最终露出本相的时候，米克对他说，"你是一个多么奇怪的人。不是吗？你真奇怪。就从你一进屋，除了麻烦没有别的。真的。你说的话我都不信。你说的每个词，都有无数不同意思。你所说的大多数是撒谎。从你来到这里，你什么也不是，只是一个畜生。你是一个野人。"

在最后一幕中，戴维斯徒劳地企求再给他一次机会，这几乎难以承受的悲剧性，成为品特作为剧作家的能力的尺度。在戴维斯把他所有卑劣的不可靠性暴露无遗，明显不配得到兄弟二人的施舍之后，他被逐出了原来可以成为他的世界的那间陋室，这和亚当被逐出天堂一样，具 248
有普遍意义。戴维斯的撒谎，他的武断，他不能抗拒使自己变成主宰的机会，最终都是人类的原罪——傲慢，缺少谦卑，无视自身缺点。

《看管人》获得了这种普遍性和悲剧性的品质，而没有使用品特在其早期剧作中用来创造诗意恐怖氛围的神秘和暴力的任何伎俩。甚至戴维斯关于不能去西德卡普的神话也处于严格现实主义的范围之内。它仅仅再现了戴维斯这个角色身上某种形式的自欺和怪诞的逃避。任何人都可以看穿，但是戴维斯却是一个过于自鸣得意的人物，以至于看不出他对于自己冷漠和无能的掩饰是不能帮助他欺骗任何其他人的，除了欺骗自己。

品特透露，最初他是想引进暴力的：

"最初构思……是……以流浪汉的惨死来结束戏剧的。但是我突然想，没有必要。我想，在这部戏剧中，……我已经发展了，我想我没有必要使用夜总会的节目，关灯，黑暗中的惊叫，多到我以前喜欢用的程度。我感到无须借助那种东西，我也可以处理一种特殊人类处境，有关

三个特别的人，顺便说说，不是象征。”

《看管人》的大部分内容非常滑稽，该剧长期演出在某种程度上应该归功于公众对于品特极为精确地再现下层阶级的语言开怀大笑。在一封给伦敦《星期天时报》的信中，品特提到了这个问题，并对于戏剧中的悲剧与闹剧的关系表明了自己的观点：

“我想，荒诞的要素是（《看管人》的）特色之一，但在同时，我并不想让它成为一部仅仅使人发笑的闹剧。如果没有其他重大问题，我就不
249 会写作此剧。无法规定观众反应，没有人能够知道它；也没有办法分析它。但是在喜剧性和悲剧性（没有更好的词）紧密交织的地方，某些观众总是看重喜剧性的方面，而忽视另一方面，因为这样做了他们就可以忽视另一方面的存在……我发现，这种不加区别的快乐，代表一种对于扮演寻欢作乐者的人物的愉快赞许，这样可以避免参与……就我而言，《看管人》的滑稽到达了这样一点。超过了这一点，它就不再是滑稽的，就是为了这一点，我才写这部戏。”

事实上，《看管人》有着真正具有诗意的段落——阿斯顿关于电击疗法的长篇大论，或者米克关于他要重新装饰老房子的计划的描述，这种描述从一堆当代商标的胡言乱语变成了一个满足愿望的梦幻世界：

“你会有一张米色绒毛亚麻地毯，一张桌子……非洲红豆树柚木贴面，餐柜，亚光黑色五斗橱，软面雕花坐椅，米灰色粗花呢扶手椅，山毛榉框架躺椅，带有海草花纹，金属贴面抗热咖啡桌，包上白色瓷片……”

品特是首先认识到层压塑料或者电动工具的潜力的诗人之一。米克的哥哥阿斯顿是一个典型的二十世纪中叶的那种西方人，一个万事自己动手的机师和工匠。他老是在装配什么电器设备。他也以自己特有的缓慢的方式，从一大堆技术术语中提炼出诗歌来：

戴维斯　那是什么，准确地说？
阿斯顿　线锯？唔，它和手工线锯是一类的。但是它是一种设备，你看。你得把它装在便携式钻床上。
戴维斯　唔，很好。它们非常方便。
阿斯顿　是的，的确。
250 戴维斯　弓锯是什么呢？
阿斯顿　唔，事实上，我有一把弓锯。

戴维斯　它们也很方便。

阿斯顿　是的……钢丝锯也是的。

在《看管人》的长期演出中，观众的笑声绝非仅仅是赞许。它也是确认的笑声。剧院常客并不经常面对他自己的语言和成见，虽然这些语言和成见被夸张和提升到了一种原始的、神奇的满足所具有的荒诞性，这种满足是我们中大多数人从对于围绕着我们的精巧玩意儿的眩目光辉进行命名和加以支配中获得的。在一个意义日益匮乏的世界上，我们从成为琐细知识或者技能的狭隘领域的专家中寻求避难。在试图掌握某些电气设备的过程中，阿斯顿企图在现实中取得一个落脚点。他的崩溃使他不得不接受电击治疗，而他的崩溃就源于失去了与现实和他人的接触："他们常常是听。我想……他们明白我说的是什么。我的意思是我常常是对他们讲。我讲得太多。这就是我的错。"

因为他饱受幻觉症之苦，因为他感觉到自己能够特别清晰地观看事物，他不得不经受精神病院的恐怖。他试图保持自己的超级神智清醒，因此向母亲求助，"但是她签了文件，你看，给了他们许可。"阿斯顿是一个诗人，社会用它的法律形式和官僚机构的重量压碎了他。他的幻觉症，他的清楚幻觉，已经从他的头脑中清除掉了，阿斯顿退而寻求满足，他寻求满足的方法与我们这个富裕社会中的大多数公民从生活中获得诗歌的方法一样，就是修补房屋："……所以，我决定开始装修它，所以我进入这个房间，我开始收集木材，为了我的棚屋，所有七零八碎的东西，我认为修建公寓用得上的东西，或者是房子周围用得上的。" 251

在广播剧《矮子》(1960 年 12 月 2 日在第三套节目首播)中，品特放大了阿斯顿的体验。《矮子》的主人公莱恩也饱受幻想症的折磨——他看见自己附属于一帮矮子，他用残羹剩菜这些美食来喂养他们。他害怕这些矮子，对于不得不为他们工作感到不满，然而，当这个梦幻世界消失之后，他却感觉到，没有了他们肮脏邋遢院落里的那种令人备感亲切的杂物和温暖，这是一种损失：

"他们完全把我给抛弃了。现在他们安顿在一张兽皮上，盘腿坐在火堆旁边。这件事情无法证实。我被遗弃了。甚至没有一根不新鲜的法兰克福香肠，一块火腿肉皮，一片包菜叶子，甚至没有一点儿发霉的意大利蒜味香肠，就像我们在阳光下讲着古老的故事的那些日子里，他

们通常扔给我的那些东西……现在一切都一览无遗。一切都清清楚楚。一切都干干净净。有片草地。有丛灌木。有一枝花。"

莱恩有两个朋友皮特和马克,他们入侵他的房间,而且每个人都想挑动他对付另一个人。莱恩的房间就像他对于现实的感觉一样,在经历着不断的变化:"我们住的这些房间……门打开又关上……你能够看见吗?它们在按照自己的意愿改变形状。如果它们能够保持某种一贯性的话,我就不会抱怨。但是它们不能保持。我看不出可以使我相信是自然的那些限度和边界。"

《矮子》根据品特未出版的小说改编,是一部没有情节的戏剧;它由一系列各种各样关于现实与幻想的主题组成。皮特告诉莱恩,"对于经验的理解,如果想有价值的话,显然必须依赖于辨别。这就是你所缺乏的。你对在你所感觉的东西与你所思考的东西之间保持某种距离缺乏概念……如果你成天只凭感觉行事的话,那么你怎么能够指望确定和
252 证实什么东西呢?"然而,皮特把这个借口当成了现实态度,于是按照这种方法,把自己的一个梦告诉了莱恩——在地下通道里,人们在一阵恐慌中惊慌失色。

《矮子》虽然外表简单,没有品特早期使用的那些花招和神秘,但其实是一部复杂和艰深的戏剧。它也是他最为个人化的表达之一。莱恩的那个矮子的世界就是阿斯顿的、或者《生日宴会》中斯坦利的世界。他们这三个人都有共通的相同经验——他们都被逐出了他们肮脏然而亲切的私人世界,在这种私人的世界里,他们可以放纵自己的想像。斯坦利在具有高度寓言意义的一系列偶然事件中被强力地带走了;阿斯顿和莱恩在治疗过程中失去了他们的想像,这种治疗也使得他们灾难性地丧失了自己生活的一个维度——幻想或者诗歌的维度,亦即洞察平凡的、日常的世界的场面背后事物的能力。

在《收集》(原来是为电视写的,1961 年 5 月 11 日由联合有线电视公司首播,后来改编成为舞台剧,1962 年 6 月 18 日由皇家莎士比亚剧团在伦敦奥尔德维奇剧院演出)中,品特回到了现实的问题。哈里是个富有的时装设计师,同性恋者,他和比尔住在一起,是他"发现"了这个年轻人,并且和他成为朋友。詹姆斯也在时装行业工作,他指责比尔引诱了他的妻子斯特拉,和她睡觉,是在他们两人北上利兹去看季节时装展览的时候。詹姆斯的故事是真的吗?还是斯特拉杜撰了这项指控,

为的是引起她丈夫忌妒？或者是比尔试图脱离同性恋的魔圈，那个哈里把他限制起来的魔圈？品特自己没有，也许也是不能给出答案。然而，从三人之间的唇枪舌剑中可以觉察到，作为丈夫的詹姆斯很可能也有同性恋倾向。他对于比尔越来越有兴趣，显然超过了一个男人在对付自己妻子的引诱者时通常的表现。比尔的年长保护人哈里变得比受了委屈的丈夫詹姆斯更加忌妒比尔。在电视剧中，情节从詹姆斯和斯 253
特拉的公寓转到哈里和比尔的家中，在舞台剧中，通过分割舞台两处均可看到。因此，在全剧中，我们可以看见妻子斯特拉几乎是孤独地坐在沙发上，无人理睬，抚弄着她的猫。所以，在演出中表现出来的一点——也许在文本阅读中可能会被忽略掉——就是，戏剧强调了在这样一个世界上女性的悲剧，在这个世界上，男人们对于彼此之间的兴趣越来越大，超过了对于女性的兴趣。借助《收集》，品特也证明了他对于语言的掌握远远超过了仅仅是下层阶级的俗语；这是一个中产阶级的世界，介乎于商界和多少有些附庸风雅的人群之间，品特极为成功地获得了戏剧效果，和他使用完全不同的另一社会阶层的话语的那些早期戏剧一样给人深刻印象。

在电视剧《恋人》(1963 年 3 月 28 日由伦敦联合有线电视公司首播，1963 年 9 月 18 日和舞台剧《矮子》一起在伦敦艺术剧院上演)中，我们又置身于一个郊区中产阶级家庭环境之中。理查德和萨拉是一对夫妇，丈夫每个周末乘车前往伦敦。早上他离开时，他问他的妻子，是否在盼望她的情人下午到来。她回答说是的。他点头表示知道了，然后离开。傍晚他回来时，他漫不经心地问妻子，和情人过的是否快乐，她同样漫不经心地汇报了情人的来访，而理查德又同样漫不经心地承认自己定期去找一个妓女。然后，我们被引到另外一个下午，萨拉准备迎接情人到来。她换了一件紧身的衣裙。最后情人来了：就是她的丈夫，同样穿戴整齐。现在她称呼他马克斯。因此，事实上，这对夫妇是以一种浪漫的萨德式诱奸者和淫荡妓女的装扮来演出他们幻想的生活。但是，当戏剧进行下去时，他们遇到了问题，即不可能同时保持他们个性的两个方面，他们相互分离的两个自我；最后，好像是幻想的人 254
物要取而代之获得主导地位。

在《恋人》中，现实和愿望得到满足的幻想的主题依然十分明显，照实说出。在品特的第三部多幕剧《回家》中，他极为成功地把这两个层

面结合成为一个令人着迷的含糊不清的整体。《回家》(1965 年 6 月 3 日在伦敦奥尔德维奇剧院由皇家莎士比亚剧团首演)使得它的某些观众大感迷惑。然而,理解它的关键十分简单:该剧表现一系列的现实主义(至少表面上是现实主义的)事件,同时它们也是,或者可能是幻想,即一个愿望得到满足的梦想。该剧在这两个层面上都具有意义。但是它的诗意力量在于两个层面之间是含糊不清的。马克斯是个退休的肉商,和他的两个儿子伦尼与乔伊一起住在伦敦北部,伦尼修饰光洁,活泼敏捷,在戏剧开头时没有固定职业,乔伊身强力壮,行动迟缓,是个拳击手。家中还有一个大伯萨姆,是个出租汽车司机,从他们的谈话中可以得知,这家里现在已经死去的母亲一度曾经和这家人的一位名叫麦格雷戈的朋友有染。突然,马克斯的大儿子特迪回到家中,还带来了他的妻子鲁斯。很长时间里特迪都不在伦敦。他去了美国,现在他在那里的一所大学里教授哲学。鲁斯也是英国人。特迪在离开英国之前不久就娶了她,但是家里人一直没有机会见到她。她现在有三个儿子,都留在美国。鲁斯和两个儿子伦尼和乔伊有了关系,人们逐渐发现,事实上伦尼靠当男妓挣钱生活。在这个过程中,伦尼冷静地向鲁斯提出建议说,她应该待在这个家里,他可以让她成为妓女。她冷静地接受了这个建议。她的丈夫特迪平静地同意了,回美国去和他的儿子们一起生活。当老萨姆得知孩子们的母亲曾经和麦格雷戈一起在他出租车的后
255 座上做爱时,他的心脏病发作了。而那位父亲老马克斯在鲁斯面前奴颜婢膝,乞求她恩赐给他一点性的快乐。

伦尼向鲁斯所提的建议和她丈夫对于她当妓女这件事的平静接受(十分类似于理查德冷静地接受了他妻子和浪漫"情人"的关系),是戏剧中仅有的现实主义背景下似乎不可能的因素。但是我们知道品特拒绝为他的戏剧提供明确的提示,拒绝为他的人物提供详细的动机,因此我们能够发现一种完全合理的解释;的确,从剧中所说的关于鲁斯的一切(她过去曾经当过裸体模特儿),我们十分清楚,在特迪遇见并且娶她之前,她很可能已经是个妓女,或者接近于是。如果她不能够使自己适应在美国过体面的生活(从她的表现看,她是个慕男狂),那么她必然会在校园里给可怜的特迪制造一大堆麻烦。当他们造访特迪在伦敦的家人的时候,他们是从他们的威尼斯之旅转道而来的,这趟威尼斯之旅很可能是他们挽救自己婚姻的最后努力。很清楚,努力失败了。因此,特

迪发现自己摆脱了妻子是一种真正的解脱。如果孩子们的母亲杰西真的像萨姆的暗示所表明的那样，是个妓女或者类似的人，那么特迪也会和家庭的其他成员一样，习惯于对于这种处理进行冷静和讲求实际的讨论。因此，他对于新情况不动声色地冷静接受是相当自然的事情。

关于该剧的现实主义层面就谈到这里。在幻想和愿望满足的层面上，对于我来说，《回家》似乎表现了儿子对于母亲的性的征服和父亲的失败。马克斯和特迪（长子——通常代替父亲）是父亲形象的不同方面，这一点很清楚。马克斯代表衰朽老人比较荒唐的方面，而特迪——哲学家——代表父亲比较智慧的方面。但是如果是这样的话，那么特迪的妻子鲁斯就是同样的母亲形象。因此，儿子对她有欲望，而且这个 256
欲望梦幻般地轻易得到了满足。马克斯最后乞求鲁斯恩赐给他一点性的快乐，这就完成了儿子的俄狄浦斯杀父娶母之梦：现在父亲和儿子的角色颠倒过来了，现在儿子骄傲地占有了母亲的性爱，父亲只好乞求她的恩赐。

如果说《恋人》中的理查德想要他可敬的妻子变成为一个妓女的话，那么他也强调了作为母亲和作为妓女的女性原型之间的一分为二。《回家》中的母亲杰西被控和麦格雷戈通奸。换句话说，渴求母亲的儿子们梦想着她变成一个妓女，这样她的性爱就可以通过要求而获得。如果母亲是个妓女，那么所有围绕着她的禁忌就可以多么容易地打破啊！

站在《回家》这个有利地位上，可以更加清楚地理解品特以前的剧作。在《生日宴会》中，斯坦利可以看做是一个儿子，他在一个母性人物的爱中找到了避难所，被父性使者残忍地逐出了那个天堂：戈德伯格肯定是父性人物，他一再表明自己喜欢和一个与妓女差不多的女人鲁鲁相好。《看管人》和《回家》中人物的对应更加明显。戴维斯紧密对应着爱发牢骚和贞洁的马克斯，光洁的男妓伦尼对应着米克，而迟钝的大汉乔伊对应着阿斯顿。因此，《看管人》可以看做是——还有其他方面——有关儿子把父亲逐出家门的一场梦。在《回家》中，母性人物也出现了，这样就揭示出《看管人》中真正造成儿子轻视和仇恨父性人物的原因。在《生日宴会》中，父性人物赢得了全面胜利；而在《看管人》的结尾处，他几乎被赶走了。在《回家》中，他全面挫败，他的屈辱是得意洋洋地以众多细节加以描绘的。

电视剧《茶会》(1965 年英国广播公司播出)处理的是一个传统得
257 多的题材。主人公是一个富有的卫生设备制造商,他通过结婚进入了一个上流社会的家庭,他在家中感到社会地位低下。他对于他妻子所产生的自卑情结驱使他追求他的秘书。在他办公室里的一次茶会上,他的妻子和舅子遇见了那个秘书和我们主人公的无产阶级双亲,他紧张过度,倒在椅子上,动弹不得,瘫痪,眼睛瞎了。

另外一部电视剧是《地下室》,1967 年初由英国广播公司播出,最初计划成为格罗夫出版社发起的一个电影项目的组成部分,贝克特曾为这个项目写过《影片》一片。在这个项目中,它被命名为《包间》。这是一部引人入胜的作品,是围绕着品特所喜欢的概念组成的形象的自由组合,争夺和保卫作为领土的房间。地下室的拥有者有个老朋友来访,他一得到接待,就带进来在外面雨中等待着的一个姑娘,和她一起上了床。随后是一系列的形象,描绘这两个男人劳和斯科特之间为了争取姑娘简的好感而进行的斗争。随着竞争方式的改变,房间本身也改变着人物和家具。最后,劳失去了房间,但是赢得了姑娘。现在他和姑娘站在倾盆大雨中,而斯科特坐在屋里,舒适而又温暖,门铃响了,他起身去迎接老朋友进来……整个故事似乎又反过来重新开始了。电视观众感到困惑,他们不知道情节是现实的还是想像的。事实上,品特的意图似乎是创作一部完全抽象的幻想作品,它是作者头脑中幻想的再现,是一种原型处境的所有可能表现。

随后的两部短剧《风景》(1968 年)和《沉默》(1969 年)扩大了人的个性是游移不定的这一主题;在《风景》中,一对中年夫妇达夫和贝斯坐在一所巨大乡村房屋的厨房里,也许,他们充当的是男管家兼司机和女
258 佣。贝斯完全脱离了外部世界——我们所听到的她说的话,仅仅是她的内心思想;而达夫正在试图与她沟通,但是并不成功。剧名中的风景存在于贝斯的记忆中,是她和一个不知名的男子在海边做爱的场面,她温情而细腻地回忆着。另一方面,达夫是个粗野的中年流氓,语言极其下流,老是提到他过去通奸的事。该剧引起了贝斯为什么退隐的问题;是否是因为达夫的通奸行为?或是因为她是他们的雇主赛克斯先生的情人,他现在不在或者已经死了?赛克斯先生是否是她记忆中的情人?情人是否是达夫呢,他现在变成了一个粗俗的恶棍?也许都有可能。但是准确地说,该剧的魅力在于事实上这些问题没有答案。《沉默》是

同一主题的变奏，有一个姑娘和她的两个情人回忆往昔；这里也有许多问题没有答案。这些戏剧的形式比品特以前的作品更加静态。在几乎全剧中，人物一直坐着不动，戏剧完全在于语言，在于情绪的唤起。

在品特的下一部多幕剧《昔日时光》(1971 年)中，《风景》和《沉默》的含混和静态得到了进一步发展，效果显著。在这里，处于两个女人之间的一个男人卷入了一件神秘和微妙的事情里面，这件事情最终成为一个记忆的性质的问题：迪雷是个中年知识分子(他自称是个电影或者电视导演)，娶了凯特。当戏剧开始时，这对夫妇正在讨论安娜即将到来的事，安娜是凯特年轻时的朋友，那时她们二十出头，住在 1940 年代的伦敦，从那以后凯特就没有见过她。当我们观看有关安娜来访的讨论时，我们已经能够看见安娜，她一动不动地站在窗前。她真的在那儿吗？或者她不过是夫妇二人幻想的显现？突然间，她在现场了，进入了谈话，谈话逐渐变成为迪雷和安娜争夺凯特的财产和爱情的一场决斗。决斗是以对于二十年前往昔时光的两种互相矛盾的回忆的方式来进行 259
的。最后，迪雷在两个女人中间哭了起来。显然，她们早就是一对女同性恋，至少在迪雷的思想中是这样。该剧在三个现实层面上进行：它可以代表只不过是迪雷对于安娜到来可能发生的事情的恐惧；另一方面，它可能描绘了安娜来访的实际过程，在这种情况下，情节开始时安娜的神秘出现仅仅是一种戏剧象征；或者，在幕起时，安娜真的在场，在这种情况下，情节可能是一种色情仪式，或者是与《恋人》的线索一脉相承的三角家庭的假扮。所有这三种选项的可能性同时存在着，非常滑稽的是，这给予了该剧以强烈的影响力。

真实的或者假扮的回忆的决斗也处于品特的下一部多幕剧《无人之境》(1974 年)的中心。在这里，《看管人》中的处境被转化成为一种社会性更高的环境。一位著名作家赫斯特邀请了一个邋里拉遢的知识分子斯普纳，到自己巨大豪华的宅子里来喝茶，他是在汉普斯特德荒野上找到后者的。斯普纳看到有机会在赫斯特这里找到一个家了，而起初赫斯特看起来似乎是孤独的，需要朋友。两个下等阶级的年轻男子布里格斯和福斯特出现，使这些希望受到了威胁，他们好像是这所宅子的仆人，但是他们也充当主人的看守者或者男护士，有时把他当做是自己的仆人那样加以对待。戏剧结尾时像《看管人》一样，斯普纳被逐出了自己梦寐以求的天堂。但是十分清楚，这个事件也是赫斯特一生中

一个高潮时刻，这是他打破自己奇怪家庭的封闭圈子的最后努力，这一定是他生活的结局，标志着他进入了生死之间的无人之境，因为在最后一场里，两个仆人进行了一场可以看做是埋葬的仪式。

在《背叛》(1978 年)中，品特回到了三角情爱的主题，还是两个男人争夺一个女人。这是一个倒叙的通奸的故事，从一桩情爱的破裂开
260 始，追述它的初期和发展，直到它十年前的开端。这个布局巧妙的戏剧引出的问题是：妻子背叛了谁？是丈夫呢还是情人？在这个男女关系的最后几年里，那位丈夫，也是情人最好的朋友，没有告诉那位情人他已经知道了他们的关系。

品特作为电影脚本作家所写的作品也值得一提。在这方面，他宁愿改编其他作者的故事情节，扮演一个勤勤恳恳、高度专业化的工匠的角色。然而，他的许多特色保留下来了，丰富了影片，最著名的是约瑟夫·洛西导演的那些作品，洛西是一位制片人，他的敏感与品特的简洁、晦涩的风格、他的沉默和中断完全协调。洛西导演了《仆人》(根据罗宾·莫姆的小说改编，1963 年)和《事故》(根据尼古拉斯·莫斯利的小说改编，1967 年)。品特编剧的其他电影有《看管人》，是他同名戏剧的忠实再现，由克莱夫·唐纳导演，《吃南瓜者》(根据佩内洛普·莫蒂默的小说改编)，《奎勒备忘录》(根据唐纳德·霍尔的恐怖小说改编)，《中间人》(根据 L. P. 哈特雷小说改编，约瑟夫·洛西导演)，以及《最后的巨头》(根据司各特·菲茨杰拉德小说改编)。根据艾丹·希金斯小说《兰格里什》改编的电影脚本《下沉》被品特改编成了一部电视剧；他巧妙地改编了普鲁斯特的伟大小说《追忆逝水年华》，于 1978 年成书出版，但是因为经费困难至今尚未拍摄成功。这显示了品特把复杂的小说改编成为一系列强有力视觉形象的惊人能力。

然而，品特基本上还是一个戏剧家。他是一位诗人，他的戏剧基本上是一种诗意戏剧，比他同时代人的某些矫揉造作的韵体诗剧更是诗剧。品特承认卡夫卡和贝克特对于他的影响，他像这两位作家一样，关
261 注处于生存局限性之中的人。正如《矮子》中的莱恩所说的，

"关键是，你是谁？不是为什么，或者怎么样，甚至不是什么……你是许许多多的影像。多少影像？谁的影像？那就是构成你的东西吗？潮水退去之后浮渣又做什么？浮渣发生了什么事？何时发生？我已经看到了发生什么……浮渣破碎，被吞没了。我不知道它到哪里去了，我

不知道它何时不见了，我的确看见了，我看见了什么？我所看见的，是数量还是本质？”

正是这种对于自我问题的专注，把品特与和他同时代的年轻剧作家中的社会现实主义者们区分开来了，他和他们的共同之处在于都具有把当代话语搬上舞台的能力。当肯尼思·泰南在一次广播访谈中指责他写作与观念无关的剧作，仅仅表现其人物的非常有限的生活侧面，忽略他们的政治、思想、甚至性生活的时候，品特回答说，他处理人物，是“处于其生活的极端边缘上，此时此地他们相当孤独地生活着”，也就是说，当他们回到房间，面对着生存的基本问题的时候。

我们看见品特的人物处于他们与世界进行本质性调适的过程中，此时他们不得不解决自己的基本问题——即他们是否能够面对，以及进一步适应现实。只有当他们已经完成了这种重要调整之后，他们才能够变成社会的组成部分，共享性或者政治的游戏。最后，他坚持认为，他的戏剧处理的是其人物一生中一个短暂的、也许是高潮的时期，几天，或者像《看管人》中那样，两个星期。“我们仅仅关心那时发生了什么，即在这些人物生活中的这一特殊时刻。没有理由假定，这时或者那时他们没有参加某个政治会议……或者和女朋友在一起”，或者讨论观念。 262

正是品特认为，因为他的立场具有复杂矛盾，所以他是比那些“社会现实主义”的倡导者们更加严厉无情的现实主义者。这是因为，他们预先假定他们拥有解决迄今为止尚未解决的——也许根本无法解决的——问题的解决办法，或者暗示完全知道某个人物的思想动机，或者尤其是与选择生存的基本方面进行表现的戏剧相比，表现一个不那么本质、因此不那么真实、不那么忠实于生活的现实的片断，这样他们就解释了他们关于世界的画面的现实性。如果说在我们的时代里，生活基本上是荒诞的，那么任何对于这种生活的戏剧性表现，只要带有完整解答并且造成这种生活具有“意义”的幻觉的，最终注定包含了一种过分简单化的因素，注定压抑了本质要素，被修订和简化的现实就是假装。对于像品特这样一个荒诞派戏剧家来说，政治的、社会现实主义的戏剧由于把注意力集中在非本质的事物上，过分强调了它们的重要性，好像只要能够达到某些有限目标，我们就能够从此以后快乐地生活，所以它们失去了自称现实主义的权利。由于选择了完全错误的生活片断，它

和结尾时男孩得到了女孩的客厅喜剧一样，犯下了同样的错误——因为此时，他们的真正问题，婚姻和变老的过程，已经开始了。在社会现实主义者确认需要他的改造之后，基本问题依然存在——孤独，宇宙不可探知的神秘，以及死亡。

另一方面，有批评家请他说明介绍电视剧《夜校》中一个身世已经说明清楚人物，并且争辩说一个真正的品特式的人物除了来自监狱之外没有别的地方，此时，品特感到恼火。品特认为，《夜校》是个心情愉悦的试验，他对于其他人说一部真正品特式的戏剧只能处理神秘和没有动机的事件感到不满。

263 在所有的主要荒诞派戏剧家中，哈罗德·品特代表了先锋派和传统要素的最具有独创性的结合。他的想像世界是一个处于卡夫卡、乔伊斯（品特成功改编并导演了他的剧作《放逐》）和贝克特阴影下的诗人的世界。但是他把这种幻象变为一种具有精确选择时机的技巧和格言警句智慧的戏剧实践，而这种格言警句智慧是与康格里夫到王尔德和诺埃尔·考沃德等英国轻喜剧大师们一脉相传的。这就是品特作为英国地方巡回剧团世界里的一个演员学艺的成果；他是一个彻头彻尾的专业戏剧人士，作为演员、导演和剧作家同样精通。1947 年，他作为英
264 国国家剧院导演成为了皮特·霍尔联合会的成员。

第六章　志同道合者和改变信仰者

从根本上，荒诞派戏剧就不是、而且不可能是一个文学运动或者流派，因为它的本质就在于每个相关作家都对他自己个人的幻想进行自由和无拘无束的探索。然而，尽管这些剧作乍看起来令人困惑，难以理解，但是它们所引起的广泛反响不仅表明了它们是如何及时地表达了对于我们时代的关注，而且表明了对于戏剧新方法的渴求是多么巨大。荒诞派戏剧家们在抛弃心理的或者叙事的戏剧，拒绝遵循任何既定的“佳构剧”处方的时候，他们每个人都以自己的方式，独立于其他人，参与建立了一种新的戏剧程式。在这个充满了反复尝试和不停试验的事业中，本书较为详尽地研究了其作品的五位戏剧家绝不是孤立的。与他们同时代的一些作家已经按照同样的路线进行着试验，数量日益增加的年轻剧作家也受到贝克特、尤涅斯库、或者热奈某些作品成功的鼓励，以一种类似的程式发展他们自己个人的风格。关于这些当代作家和新程式追随者的试验的一篇综述（不能说是完全的），可以表明其发展的可能前途的方向。

让·塔尔迪厄

其作品代表了这个领域中最广泛试验的作家无疑是让·塔尔迪厄（生于 1903 年），他比贝克特、阿达莫夫、热奈和尤涅斯库都要大，在第 265
二次世界大战之前就已经作为诗人成名了。他早年曾经尝试写作戏剧，后来转向马拉美创造的一种朴素风格的抒情诗，他也因为是荷尔德林诗歌的最佳法语译者而闻名。战后，他以雅克·普雷韦尔和雷蒙·凯诺的风格开始了语言试验，探索戏剧可能性的极限。战争结束之后

他加入了法国广播与电视服务公司的工作班子，在 1947 年成为其试验工作室“试验俱乐部”的领导人，大约此时贝克特、阿达莫夫、热奈和尤涅斯库也迈出了他们作为戏剧家的第一步——这是时代精神发挥作用的一个奇异例证。

塔尔迪厄的戏剧试验已经分成两集出版——《室内戏剧》(1955 年)和《诗歌游戏》(1960 年)，这些试验大都规模不大。它们中的许多与其说是独幕剧，不如说是卡巴莱小品，但是，它们的范围比其他任何荒诞派戏剧家都要广泛，从幻想的和怪异的到纯粹抒情的，然后进入一种完全抽象的戏剧的领域，在这种抽象戏剧中，语言失去了它的全部概念内容，作为音乐出现。

《室内戏剧》中的最早小品先于尤涅斯库。《是谁?》(署期 1947 年，早于《秃头歌女》)以相同的情境开始——父亲、母亲和儿子一家人围坐在餐桌旁。父亲正在询问他的妻子和儿子一天的活动，但是因为他已经知道答案了，所以他没有等到他们回答就提供了自己的答案：

> “今天早上你干什么了？我上学了。你呢？去买东西。你买了什么？蔬菜，比昨天贵，肉，比昨天便宜。没有什么，一个便宜一个贵。还有你，老师讲了什么？我已
> 266 经大大进步了……”

一个神秘的女人出现了，她警告父亲说一种危险正在来临。有人在敲门。父亲开门。一个大汉站在外边。他掐死了父亲，带着尸体走了。神秘女人请妻子看窗外。目力所及之处净是死尸。父亲的尸体也在其中。儿子呼唤父亲；父亲从死人堆里站起来，回到房间里。妻子问道，“谁杀了你?”父亲回答，“他不属于人类。”妻子又问，“你是谁?”死者回答，“我不属于人类。”“那你是谁?”“什么人也不是。”

短剧的意思似乎是，应该探索那些已经不生活在我们中间、但是总有一天我们会发现的人类形象。用神秘来访女人归纳该剧的话来说，“窗户亮了。有人来了。让我们等待吧!”《是谁?》是一种创造有关战后处境的诗意形象的努力——人面对着这样一个事实，中产阶级的日常生活与战场上的大屠杀和集中营一样是非人道的，需要寻找一种新的，充分人道的生活方式。

如果说塔尔迪厄这第一部此类风格的小品重现了这种处境的开始，并且在一定程度上重现了《秃头歌女》的内容，那么奇怪的是，他的第二部短剧《无益的礼节》(也署期为 1947 年)也以《上课》那种教授与学生的情景开场。然而，这里的相似性纯粹是表面的。教授对一个去参加考试的男子说再见。男子留下的印象是，教授不知道这件事情的重要性，而只知道他自己的重要性。学生离开之后，另外一位来访者进来了，此人粗俗狡诈。他极为粗野地对待教授做作老套的礼节，最后残忍地打他耳光。教授爬起身来，对观众说，

> "我不向你解释这个故事。无疑，它发生在非常遥远的地方，在可怕记忆的底层。正是从那个地方，我回来警告你，想要你相信……嘘！这里有人半睡半醒，会偷听我说话……我明天会回来。" 267

这种相同的梦幻的或者噩梦的特点成为塔尔迪厄许多早期短剧的特色。在《家具》中，一个创作者正在试图向一个幕后的顾客推销一件传奇性的家具，它被设计成为具有可以想像的任何用途，包括背诵缪塞的诗歌。但是机器逐渐失去控制；它不是背诵缪塞的诗歌，而是吟唱起打油诗，最后拔出手枪，打死了顾客。如果说这部短剧令人想起尤涅斯库或者阿达莫夫的话，那么《锁》则具有热奈的弦外之音。在一所妓院里，一个嫖客正在等待着满足自己梦想——通过一个锁孔观看自己所热爱的姑娘。当姑娘一件一件地脱去衣服的时候，嫖客带着狂喜的心情描述着他所看到的一切。然而，当她已经完全赤裸之后，她还在继续脱，拿掉了她的脸，拿掉眼睛，拿掉身体的其他部分，直至只剩一具骷髅。嫖客再也无法控制自己，他向这扇门冲去，倒地而死。鸨母出现了，"我想……这位绅士……满足了。"

相同的主题也出现在《浮士德和约里克》中，该剧也进行了以桑顿·怀尔德《漫长的圣诞晚餐》的那种方式再现时间之流的试验。浮士德是个科学家，他花费毕生精力来寻找一个高度发达的大脑的样本，这个大脑将代表人类进化的下一阶段。我们看到他结了婚，他的孩子长成为一个妇人，浮士德变老了，总是丢开他的家庭去寻找那个大脑。他没有找到它就死去了。然而，他一直在寻找的那个大脑就是他自己。

在《室内戏剧》中较长的《窗口》一剧里，我们进入了一个卡夫卡式的世界。一个男子来到一个问讯窗口，询问一趟列车的时间。他经受
268 了关于自己一生的严厉盘查。最后窗口后面的官员算出了他的星象，告诉他说，他在离开办公室的时候将会被干掉。他离开后马上就被撞死了。

在所有这些短剧中，塔尔迪厄都在探索在舞台上再现一种梦幻氛围的可能性。在其他戏剧中，他更加大胆地进行试验甚至进行说教，要试验出运用舞台程式能够或者不能够做些什么，这些舞台程式诸如旁白（《奥斯瓦德和泽奈德，或曰旁白》——一对订婚男女彼此说些什么，各自想些什么），独白（《广厦大众，或曰独白》——一个演员不断地独白，表示舞台上人很多），证明语言的相对性（《各有说法，或曰家庭方言》——每个家庭都有自己的独特俚语），或者风俗（《动作因人而异》——一个走遍世界的旅行者证明，一个地方的高雅风度在另外一个遥远的文明中则被认为是多么荒唐可笑）。这些教训小品采取了图解授课的形式，它们是塔尔迪厄最不成功的作品——它们令人想起无聊时俗讽刺喜剧最陈腐的程式。

塔尔迪厄最令人感兴趣的试验是那些探索一种完全抽象的戏剧的可能性的作品。例如《学者孤独》，表现一个完全无法解释的高度戏剧性的情节。我们看到人物卷入有关隐秘动机和罪恶秘密的激烈争吵，但是一直不知道他们是谁，甚至不知道彼此对立的四个人是什么关系。"只有他们自己知道。"通过表现一个完全没有主题的情节，塔尔迪厄事实上证明了纯粹的、没有情节的戏剧是可能的。

但是他走得比这个更远。《室内戏剧》中的两个短剧《三位先生之歌》和《谈话交响乐》努力使对话接近音乐。在《三位先生之歌》中，我们看见三位标明是甲、乙和丙的先生，进行一场主题不明但是能够激起某
269 种与交响乐的乐谱相应的形象、节奏以及韵律的谈话；第一乐章，广板（缓慢，怀念地描写一片辽阔的水域）；第二乐章，行板（更加活跃的讨论——他们看见了什么呢?）；第三乐章，高潮结尾（活跃导向消亡）。《谈话交响乐》在一个指挥的导演下，用六种声音重复了这一试验（两个男低音，两个女低音，一个女高音，一个男高音）。也有三个乐章：丰富的快板，持续的行板和轻快的诙谐曲。文本由乏味的谈话短句组成："你好，夫人！""你好，先生！"，或者"但是是的，但是是的，但是是的，但是是

的"又接"但是不是，但是不是，但是不是，但是不是"，或者罗列说话者喜欢的食品，以及如何烹制这些食物的指导。

在探索了用破碎的语言成分构建相当于交响诗的戏剧的可能性之后，塔尔迪厄迈出了合乎逻辑的向前步伐。在他戏剧集的第二卷中，我们发现了这种发展的成果。

《地铁情人》写于 1931 年，冠以副题《没有舞蹈和音乐的芭蕾喜剧》；也就是说，乐章中的语言要代替音乐和舞蹈。

第一场发生在一个地铁车站。等车乘客的个别交谈与主要题材有主题上的关系，一对情人相见。两个深深沉浸在书本里的绅士碰撞在一起，相互介绍自己的读物——"圣保罗！"，"萨德侯爵！"——而一个学生在给他的女朋友讲海罗和勒安得尔的故事。这对情人以一段模拟华尔兹韵律的抽象对话自我介绍："一，二，三，情人，""一，二，三，爱人，""一，二，三，永远，"等等。后来，当情人们开始争吵的时候，他们喊叫着一连串女人的名字："爱玛！爱罗！爱卢瓦西！迪尔蒂玛！乔治娅！海尔达！"，等等。

在第二场中，情人们在一节地铁车厢里，中间隔着一大群其他乘客，这些人代表着大众社会的缺乏个性和恶意敌视。那一对勒安得尔 270
和海罗必须越过这个木偶般同胞构成的海洋。当他最终设法来到他所爱的人的身边时，她也已经重新陷入人群之中，失去了个性。只是在他凶暴地打她的脸的时候，她才清醒过来，重新变成一个个人。

作为语言表达可能性的试验，甚至几乎完全没有概念内容，《地铁情人》是一部令人着迷的精心杰作；它显示了语言的文本和韵律的丰富可能性，以及纯粹诗意地而不是论证地运用戏剧对话的可行性，这样就通过以新的逻辑联系起来的诗意形象和主题的开始和发展，来代替人物之间的观念和信息的交流。

在《我们生活中的 ABC》中，塔尔迪厄把这种理念又推进了一步，该剧写于 1958 年，1959 年 5 月 30 日首演。塔尔迪厄把它说成是"一首用来表演的诗"，它是以严格的协奏曲的形式构建的。主角拥有主要的独唱声部，诗歌的主题是一个个人，他生命中的一天在巨大城市的人群中度过，开场是早上他从睡梦中醒来，结尾是夜里他回到梦乡里去。合唱部分由人群含糊不清的细小说话组成，而清晰的话语之声则与之错落，此起彼伏。还有两个人物词汇先生和话语太太，以背诵词典中的

一系列单词来说明进程，作者声明，这些词汇是“音乐的音符或者色彩的笔触”，而不是概念。其他独唱声部包括一对情人，一个罪犯，以及梦中女人的声音。三个主题交织在这个词语协奏曲的乐章里：这一个人关于他的独特性的幻觉与他所属的人群的含糊不清的喃喃之声互相对立；爱情的力量把男人带出时间之流，使他成为一个真正的个人；最后，
271 对于人的根基在于作为整体的人性的这种认识——“人性，你是我的风景。”人群的喃喃之声变成了自然的一种声音，就像树林里的风，大海中的浪。

在另外一部“用来表演的诗”《三重节奏，或曰西格斯塔神庙》（写于1958年）中，塔尔迪厄试图重现一位旅行者第一次看见希腊的西格斯塔神庙时的感觉。六个姑娘代表六根柱子，旅行者走向她们，幕后一个声音体现着他的感觉。姑娘们显得平静和永恒，激动万分的旅行者陷入狂想之中，心潮澎湃。《我们生活中的 ABC》和《三重节奏，神庙》在首次上演时都有安东·韦伯恩的音乐伴奏。

在探索戏剧的限度的时候，塔尔迪厄甚至尝试创作了一部根本没有人物出现的短剧：《无人之声》。舞台上是个空房间。幕后有个声音回忆起一个曾经十分熟悉的房间；舞台灯光随着回忆情绪而变化。只是偶尔可以听见一个女性的声音，像是来自过去的回声。这当然是有趣和巧妙的试验，虽然绝不是有说服力的；它仅仅证明了灯光和布景在舞台上创造诗歌的时候起了作用。但是这一点从来无须证明。

与《无人之声》于 1956 年在小小的号角剧院同台上演的，还有塔尔迪厄最接近于正统戏剧的作品《动词的时态，或曰说话的力量》，这是一部两幕戏剧，用以证明动词的时态决定了我们当时的立场这一命题。传奇剧式的情节表现一个人物罗伯特，他在一场车祸中失去了妻子。他逃避现实，生活在往日时光中，只用过去时说话。当他死时，人们发
272 现他的尸体是一个早已死去的人的身体。尸体躺在空空的舞台上，车祸之前的时刻又回到现实生活中来了。罗伯特听见了他妻子和侄女以未来时说话的声音。在他妻子突然死亡之前的一刻，她还是有未来的，但是，“过去，现在，未来，究竟哪一个是真实的？所有事物都同时参与了每一事物！所有事物都在消亡，但是所有事物依然存在——所有事物都未完结！”

塔尔迪厄的《诗歌游戏》戏剧集以他早期的戏剧作品诗剧《光打雷

不下雨，或曰无用的神》结尾，该剧署期 1944 年。这部表面上传统的独幕诗剧几乎可以说是荒诞派戏剧题材的节目单。当大毁灭开始时，泰坦神普罗米修斯的母亲亚细亚向她的孙子多依卡林吐露说，众神不能存在下去。她自己发明了众神可以存在的神话，来抑制年轻的普罗米修斯的野心。但是众神能够存在的这一假说不但没有能够诱使他向更高的力量臣服，反而激发他进行终身反对众神的斗争。多依卡林把自己知道的事情告诉了普罗米修斯，但是普罗米修斯正要发动一场摧毁众神以及世界的大战，他再也无法阻挡事件的进程。多依卡林航行进入未知世界，“在两个深渊的倒影中寻找一种与我的新神——虚无——的联合”，而普罗米修斯独自留下：

“我知道，从此之后我完全知道
在夜晚的绝对静寂中，
我所威胁的那个神，
就是我自己，普罗米修斯。”

我们应该在塔尔迪厄给人深刻印象的试验性作品中看到的，正是这种对于在一个无神世界上人类处境的荒诞性的最初认识；这是一种尝试，想要找出一种表达方法，能够再现人为了把自己安置在一个没有 273
意义的世界上所做的种种努力。塔尔迪厄公然承认自己的剧作是试验性的，虽然其中某些作品包含了差别巨大的诗歌；这些作品不能按照其本身的价值来加以评判。它们是探索，是进行研究的材料，从这些作品中可以为艺术作品的创造获得有价值的经验，塔尔迪厄自己和其他一些人利用他的研究，把自己的作品建立在了他所提供的基础上。这并不是对于塔尔迪厄的相当大的成就的否定，而是强调他的重要意义。这是一位剧作家的剧作家，是一位致力于扩大自己的艺术词汇的开路先锋。塔尔迪厄在先锋派戏剧家中间是独一无二的，他可以骄傲地宣称他的作品包含了可以探索的全部范围。他横跨了谢阿代的诗意戏剧，尤涅斯库嘲讽的反戏剧，以及阿达莫夫和热奈的心理梦幻世界。但是，塔尔迪厄的作品由于它的自觉、它的试验意识，它在试验新手段时的戏谑态度，因此也失去了执著关注和催眠力量，失去了某些荒诞派杰作的必然性。

鲍里斯·维昂

如果说塔尔迪厄的试验遵循的是一条与这个新程式的主流的发展
平行而又独立的路线，那么鲍里斯·维昂的一个剧作则显示了他受到
荒诞玄学学院的同事和主管尤涅斯库的影响的痕迹。这个名为《帝国
的缔造者》的戏剧于1959年12月22日在让·维拉尔的雷卡米埃实验
剧院首演，此时已是其作者悲剧性死亡六个月之后。鲍里斯·维昂是
巴黎战后时期最著名的人物之一。他是工程师，爵士乐号手，自编自唱
的歌手，电影演员，小说家，智者，爵士乐评论家；他是巴黎圣日尔曼区
274 酒吧咖啡馆里存在主义波希米亚人士中最伟大的人物之一；雷蒙德·
钱德勒、彼得·切尼、詹姆斯·凯恩、尼尔森·阿尔格兰、斯特林堡的作
品和奥马尔·布雷德利将军回忆录的译者；是反传统的斗士和色情作
品创作者；科学幻想小说高手，以及戏剧家；鲍里斯·维昂似乎是他那
个时代的一个缩影——爱嘲讽，讲实际，一个精巧装置的加工技师和发
明家，一个虚伪言辞的仇敌，同时也是一个敏感的诗人，一位关心人的
处境的终极真实的艺术家。

鲍里斯·维昂的第一部戏剧《全部屠宰》写于1946年至1947年，1950年首演，虽然让·科克托把它的出现与阿波利奈尔的《蒂雷西亚的乳房》和他自己的《埃菲尔铁塔上的婚礼》相提并论，但是这部悲喜闹剧仍然属于传统模式，然而该剧表明他是一位尖刻的黑色幽默的大师。《全部屠宰》被说成是“较长的一幕准军事杂耍剧”，故事发生在1944年6月6日联军在诺曼底登陆那一天的一个屠宰场里。当时屠户古怪的一家人正在和平地从事着他们的马匹屠宰生意，布置他们的一个女儿和一个德国士兵的婚礼，各个国家的军事人员不断进入这个地方，从日本伞兵到苏联女兵，她莫名其妙地变成了这家人的一个女儿。还有许多美国人和自由法国力量的成员。当屠户的房子被夷为平地，以便为将来的宏伟重建计划腾出地方的时候，兴高采烈和粗俗猥亵的场面结束了。此时，一家人都被杀死了，大幕随着《马赛曲》的音乐落下。

战后不久，这部讽刺性的戏剧引起了来自所有方面的各种各样的
愤怒喊叫，特别是对于它关于自由法国力量成员的无礼描写，虽然写的
275 只是在那一天才参加抵抗运动的投机分子，他们把时间都花在寻找他

们能够征用的汽车上面了。事实上，该剧是一部无害的讽刺作品，一部最为黑暗的黑色幽默作品的成功范例。

《帝国的缔造者》也具有幽默色彩，但是它是一种完全不同种类的戏剧——一种永生和对于死的恐惧的诗意形象。它的三幕表现了一个家庭逃离一种神秘而又可怕的声音，为了逃避这种声音，他们从一层搬到更高一层，最后搬进一间小得不能再小的公寓。在第一幕中，父亲，母亲和女儿佐诺比，以及他们的女仆克吕齐拥有一套两个房间的公寓。在第二幕中，他们搬到了上面一层，是一个房间的公寓。女仆离开了他们。他们的女儿到地面上去了，房门神秘地关上之后，她再也没有回来。只剩下父亲和母亲。对于他们来说，世界变得越来越狭小。在第三幕中，父亲躲进了一间小阁楼，他是那么害怕那个声音，于是在他的妻子到来之前，就把通道堵起来了。他孤身一人。但是那个声音，那个死亡逼近的可怕声音，无法排除。现在父亲无处可逃。他死去了。

除了以上开口说话的人物之外，还有一个沉默不语的神秘人物，一个半人半非人的生物，名叫施默茨，"他缠着绷带，穿着破衣烂衫，一只手吊着，另外一只手抓着一根手杖。他一瘸一拐，身上流着血，样子很难看。"这个沉默的人物似乎不为其他人物所注意。然而，他们不断地痛打他。

《帝国的缔造者》结构简单，进展迅速，是一种强有力的和个人化的表达。我们是如此骄傲，自信我们正在地球上建造我们自己的世界，我们个人的帝国；然而，我们的世界不是越来越大，而是不断收缩。当我们走向死亡的时候，我们越来越孤独，我们的视野和行动的范围越来越狭窄。与年轻一代交流的困难日益增加，死亡的隐秘声音越来越响亮。 276

所有这一切都十分清楚。但是施默茨代表着什么呢？也许意味深长的是，鲍里斯·维昂以阿道夫·施默茨这个笔名为流行杂志撰稿。无疑，《帝国的缔造者》所戏剧化的是维昂自己的感觉。他清楚他自己正在饱受一种严重的心脏病的折磨，这是一次猛烈发作的后遗症。他已经放弃了演奏他心爱的爵士乐喇叭："喇叭每吹奏一个音符就会缩短我生命的一天，"他这样说。他看见正在缩减的东西，正是他自己的生命。那么，施默茨是否就因此代表着我们生命的终有一死的方面，我们无情地挥霍和浪费着生命，根本没有注意到我们正在干什么？施默茨崩溃和死亡在该剧的主人公崩溃和死亡之前这个事实指向了这个方

向。另一方面，在主人公死后，另外一些施默茨们又登上了舞台。他们是否是死亡的使者呢，主人公自己的那个施默茨是否是他自己的死亡呢，他在静静地等待着主人公，麻木地接受主人公的虐待，因为主人公不知道他就是自己的死亡必然性？或者施默茨出自德语词汇痛苦，也就是心脏病沉默的、始终存在的痛苦呢？

鲍里斯·维昂死于1959年6月23日，当时正在参加一部根据他的小说改编的电影的私人预演会。对于这个改编争议极大，他没有得到邀请参加，他是溜进去的。

迪诺·布扎蒂(1906—1972)

在《帝国的缔造者》中，逃离死亡采取了企图向上逃避的形式。方向相反的同样形象出现在迪诺·布扎蒂的一部著名剧作中。布扎蒂是杰出的意大利小说家，米兰《晚邮报》记者。这部戏剧于1953年在米兰皮科罗剧院首演，1955年在巴黎上演了经加缪改编的版本，这就是《一
277 个患者》。该剧分为两个部分，共13场，它表现了一个中年商人乔万尼·科特之死。科特忙碌，工作过度，专横而又纵容，作为养家糊口的人，他的健康必须加以保护，但是他受到一种幻觉的困扰，有一个来自远方的女性声音在召唤他，家中还有一个女性幽灵出没。人们劝他去看一个著名的专家，于是他到那家极为现代化的医院去了。他还没有弄清是怎么回事，他已经是住院者了，要动手术。每个人都向他保证——这个医院是按照最充分现代化的方式建立起来的；那些并没有真正生病、或者仅仅在观察中的人都住在最高一层第七层。那些有点小病的人住在第六层，那些有病，但是不太厉害的人住在第五层；如此这般，直至底层，那里是死亡等候室。

在一幕幕的可怕场面中，布扎蒂表现了主人公的下降。开始，他被移到了第六层，仅仅是为了给比他更加需要个别护理的某人腾出地方。他不断下降，他还以为自己是在向下接近他所需要的某种特殊医疗设备，而最后他终于认识到发生了什么事情，但是此时他已经身处下层，无法逃脱了。他置身于已经被放弃治疗的病人之中，这些都是最底层的人类——濒临死亡者。科特的母亲来带他回家，但是已经太晚了。

《一个患者》是一部杰出的具有高度独创性的作品，是一部与《人

人》传统一脉相传的现代神秘剧。它把一个富人之死戏剧化——他关于自己属于一个特殊阶级，可以免除疾病灾难的错觉；他逐渐失去与现实的接触；最后，他的衰落难以觉察，以及他的突然发现。通过具有严格分层的医院，布扎蒂建立了社会本身的可怕形象——一个非人化的组织，它忙着把个人带上走向死亡的道路，照顾他，提供服务，但同时是冷漠的，按照规矩办事，深不可测，残酷无情。《帝国的缔造者》表现的 278
是人积极地逃避死亡，《一个患者》描绘了人逐渐被衰老和疾病所征服，而完全没有意识到这一切的发生。在逐渐老死的过程中，人失去了他的个性。科特看着自己在身居高位时所穿过的雨衣，说道，“科特曾经是一个工程师，穿着这件雨衣……你还记得他吗？一个精力充沛的人，对自己很自信……他对自己是多么自信啊，你还记得吗？”

布扎蒂还是一部著名的卡夫卡式小说《鞑靼人的沙漠》和许多类似风格的短篇小说的作者，在《一个患者》之后，他还有另外一部剧作《内阁里的蛀虫》，但是它属于另外一种戏剧程式。它是对于极权主义革命的政治讽刺，使人联想起奥威尔的《1984 年》，但是它有一个奇怪的神秘主义结局——当变节的官僚为了证明自己是真心支持无神论专制政权，要亵渎十字架的时候，一个基督模样的人物出现了。

埃奇奥·德里科

为荒诞派戏剧做出其他有趣贡献的意大利作家是埃奇奥·德里科。德里科身兼数职，他是著名画家，西麦农风格的恐怖小说作家，艺术批评家，电影剧本作家，新闻记者，从 1948 年起转入戏剧创作。从那时起他创作的 20 多部戏剧多种多样，但是逐渐转向荒诞派戏剧的方向。其出发点是对于现代世界的批评，在《蚁冢》中，现代世界表现为一个怪诞和缺乏人性的地方，这里，主人公卡西米诺以不仅失去个性，而且失去清楚说话的能力而告终。《蝗虫时代》把战后意大利表现为一个 279
毁灭了的村庄，住着自私的投机分子。当意大利裔美国人乔回来和家乡的人们一起分享他的财产的时候，他被两个年轻罪犯谋杀了。他以一个基督模样的人物重新出现，但是居民们在一场大规模灾难中灭亡了——是蝗灾，还是原子弹？——灾难消灭了村庄的废墟。只有一个小男孩活了下来，他是新世界的希望。1958 年春天，《蝗虫时代》在德

国的达姆施塔特首次演出。

德里科的试验性戏剧似乎吓住了他的祖国意大利的剧院，因为他迄今为止最重要的荒诞派风格的戏剧《森林》也是在德国第一次登台亮相的——1959 年 9 月 19 日，于卡塞尔。

剧名中的森林由一个机械文明的怪诞残骸构成：折断的电线杆、废弃的油井架，电缆塔和绞刑架，从水泥地面上拔地而起。春天，"水泥迅速蔓延，像一大块肮脏的霉菌，出现，成堆，侵占每件东西。"住在这座森林里的居民没有别的地方可去，都已经麻木了。像《等待戈多》中的两个流浪汉一样，他们期待着奇迹，一个永远不会到来的解放。可以听见远处不时有火车经过，一个检票员出现了——他是死亡的形象。那些车票已经用完的人必须死去。

在这些被遗弃者之间有一位老教授；一个世界名人，以及他以前当妓女的情妇；一个多少有些代表着基督教的酒商，他努力保持着他的信仰；一位将军，他最终在一次空袭中被打死，当时他正在前线指挥作战，当他看见了埋葬着人们的废墟之后，他失去了那种军人对于死亡的冷漠；一位年轻诗人，当他被迫从事单调乏味的工作来养家糊口的时候，
280 他失去了与现实的接触——他和一些看不见的人物进行激烈而恼人的谈话，他们的回答采取的是萨克斯管和小提琴进行即兴演奏的形式。

该剧的主要情节表现前妓女马尔加特（她在战争中被敌军俘获之后被迫当了妓女）救助年轻诗人的努力。当她向他奉献出自己的爱情，要求他和自己一起逃跑的时候，他无法忍受回到现实之中，自杀而死。马尔加特责备自己向这个年轻人提供了浪漫主义的爱情观念，而不是用自己的肉体把他拉回现实中来，于是疯了。酒商重申了他的信仰，即神不会遗弃人的，但是在戏剧结尾时，广播里愚蠢地放送着早操音乐，马尔加特的情人马克斯机械地按照它的指示做着怪诞的动作。

水泥森林是工业文明的恰当诗意形象，住在里面的居民全都饱受它的苦难——战争，知识分子的傲慢，诗的灵感被商业力量所压制，宗教上的怀疑，以及集中营的恐怖。（马克斯在酷刑下被迫出卖他的朋友，那个朋友把巨大的财产留给了他，现在他周游世界，企图逃避他的回忆。马尔加特受到折磨，战时被迫充当妓女。）该剧是反对情感上的死亡、与有机自然失去接触、水泥和钢铁文明不断扩张的浪漫主义的激情呼喊。

曼奴埃尔·德·佩德罗洛

德里科那个梦的世界虽然荒诞和严酷，但是具有一种依恋的诗意的象征主义，一种有时接近于感伤的温柔。在另外一位拉丁作家曼奴埃尔·德·佩德罗洛(生于1918年)的作品中，我们看到的是一种几乎是几何学般朴素的智慧。现在德·佩德罗洛在他的祖国之外不太知 281
名，这是因为他以加泰罗尼亚语写作，这种语言很少为英语世界的人们所知晓，而这些说英语的人通常能够接触到说法语、西班牙语和德语的人们。他是一个多产的长短篇小说作家，也是许多戏剧的作者，其中某些戏剧属于荒诞派戏剧。在西班牙内战中，他站在失败的一边作战，他也当过小学教师，保险代理，推销员，翻译者，以及出版社校对员。他获得过很多文学奖。

德·佩德罗洛的独幕剧《克拉马》(1957年7月5日在巴塞罗那首演)是对于人的孤立的研究。“克拉马”是一种意大利中西部古国伊特鲁里亚的度量或者度量工具，该剧表现一种按照已经变得不可操作和没有意义的标准来度量人的处境的企图。在一个似乎是一套较大公寓一部分的空空荡荡、徒有四壁的走廊里，一个安家于此、因此称为“住户”的男子正要度量墙壁的尺寸。一个来访者加入进来帮助他工作……这一切都是徒劳的，因为他们发现，他们所使用的卷尺是空白的，没有刻度或者数字。

公寓走廊中住户的处境和《等待戈多》中在路上的两个流浪汉的处境一样神秘。住户不知道外部世界的存在。他也不知道他所使用的东西是怎么到他手里的。来访者注意到他正在使用一个烟灰碟，就问他是如何搞到它的。“我不知道，”住户回答说，“有人拿来的，现在它就在这儿。”来访者警告他说，“如果你不小心，东西会侵犯你的生活。”来访者也对于外部世界一无所知，虽然住户提醒他说，他一定是从外面来的。

正是在相同的梦幻般的氛围中，两人开始相互接触。可以听见外 282
面有个声音在喊一个女人的名字纳盖尔。一个姑娘走过走廊，但是住户和来访者都没有注意到。当来访者要洗手，打开浴室门的时候，一个陌生人出现了，住户以为他就是来访者，误解使得交流几乎无法进行。

当窗户打开时，可以看见曾有声音喊过她名字的女人纳盖尔就在院子另外一边的一套公寓里。住户和来访者再次发现难以和她交流，但是陌生人忽然和她交上了朋友，并且安排好了一次约会。陌生人也毫无困难地和那个姑娘建立了接触，她再次走过走廊。他决定和这个姑娘一起出去，而不是和纳盖尔。当姑娘消失在一道通向某个房间的帘子后面的时候，他想跟她进去，但是帘子变成了坚实的门。住户打开了门，让他去找姑娘。住户和来访者留下来。他们试图搞清发生过什么事，后来得出结论说，打扰过他们的陌生人并不存在。但是此时他们也不能确认他们自己是否是真实存在的。得出这个结论之后，他们能够重新开始工作了。有人敲门。住户起身去开门的时候，大幕落下。

这部奇怪的短剧提出了“他人”的真实性和与他们建立接触的可能性的问题。每个人物代表一种不同层次的存在。住户处于等级的一端——他是一个探索自己世界的真实的人，因此不能够把自己与他人联系起来，甚至不能区分他的朋友和陌生人。处于等级的另外一端的是年轻的姑娘——她仅仅在他人需要她的时候才存在。其他三个人物代表着这个等级的中间阶层。一个人的内心现实或者真实性越大，他就
283 越不能与具有残酷性和欺骗性的外部世界建立联系。然而这种内心孤立注定会被打破；在该剧结尾处，来自不真实的、日常生活的世界的入侵又循环着开始了。

德·佩德罗洛此种风格的第二部也是更加雄心勃勃的剧作是《人类和“不”》，1958 年 12 月 19 日在巴塞罗那首演，该剧被作者形容为“两幕调查”。舞台被两扇铁栏划分成为三个区域；在中间区，监狱看守是一个名叫“不”的奇怪非人生物，它监视着左右两边囚室里的人。“不”已经睡着了，一边牢笼里的菲比和赛丽娜这一对夫妇，以及另外一边牢笼里的布莱特和艾丽娜这一对夫妇，他们企图打破牢笼。但是“不”及时醒来了。两对夫妇从后面挣脱囚禁他们的铁栏的企图失败了。但是人们已经意识到了逃跑的可能性，他们充满了总有一天他们将会成功的希望——即使不是他们自己，那也是他们的孩子。

在第二幕，两对夫妇有了孩子，一边是儿子菲达，另外一边是女儿索恩。菲达和索恩相爱了，他们决定尽一切力量挣脱阻挡他们结合的牢笼。他们仔细地考察了牢房，发现囚室深处是一个无法逾越的无底深渊。他们的父母被“不”震慑住了，不想花费时间精力去探察牢房的

另一边。然而那边似乎无路可逃。因此年轻人把注意力集中在后墙上，发现它绝不是看起来那样坚固，样子很像一道帘子。他们想要扯掉这道帘子吗？非人类的看守"不"心烦意乱，它请求他们不要这样做。如果他们做了，那就是他们的完结。死亡吗？不，更糟。越来越紧张，菲达最后决定冒险，他们把帘子扯掉了。在这道帘子的后面，还有另外一道铁栏，这道铁栏不仅关住了两个囚室，而且也说明，"不"本身也不过是第三个囚室中的一个囚徒而已。在这道新铁栏的外面，坐着三个 284
另外的看守，身穿黑色衣服，沉默不语，一动不动。"不"自己也成了一个囚徒，但是正如菲达感慨的那样，"他更是一个囚徒，因为他知道这一点。"

《人类和"不"》的确是一项调查——一项对于自由问题的调查。人被无限层次的围栏所囚禁。只要他认为他已经打破了一道障碍（迷信的障碍、神话的障碍，暴政的障碍，或者没有能力把握自然），他就会发现自己又面对着一道新的障碍（人类处境的形而上苦恼，死亡，一切知识的相对性，如此等等）。但是，战胜新铁栏的斗争在继续着；它必须继续下去，即使我们预先知道它不过是又展现出更后面的一道障碍。

《人类和"不"》构思简洁，以舞台画面的形式具体表现了完整清晰的哲学观念，它必将在荒诞派戏剧的成功范例中占有一个较高地位。

费尔南多·阿拉贝尔

另外一个也许拥有这种地位的西班牙人是费尔南多·阿拉贝尔，他 1932 年生于梅利利亚（西班牙在摩洛哥的前属地）。他在马德里完成法律学业，但是从 1954 年起在法国生活，以法语写作。阿拉贝尔笔下世界的荒诞性，不像德·佩德罗洛那样来自试图探索生存奥秘的哲学家的绝望，而是来自这样一个事实，即他的人物以孩童般天真的不理解的眼睛来看待人类处境。他们像孩子一样，时常是残酷的，因为他们不能理解甚至注意到道德规范的存在；像孩子一样，他们把世界的残酷 285
性作为一种无意义的折磨加以忍受。

阿拉贝尔的第一部戏剧《战场野餐》已经清楚地表明了这种方法。他二十岁的时候，在来自朝鲜的新闻的影响下写了这部戏剧。这部短短的独幕剧表现一个士兵扎波，他在战斗前线孤身一人。他的父亲母

亲头脑简单，不知道现代战争的残酷性，前去看望他，所以他们在一起共进一顿星期天野餐。当一个敌方士兵折波出现的时候，扎波把他俘虏了，但是后来又邀请他共进野餐。正当宴会欢乐地进行着的时候，一阵猛烈的机枪子弹消灭了所有的进餐者。

这是一部没有拯救性愉快结局的卓别林式喜剧；它已经包含了作为阿拉贝尔特色的天真与残酷的令人困惑的混合。这也是独幕剧《奥里森，神秘的梦》的氛围，阿拉贝尔 1958 年出版的《戏剧》第一集就是以该剧开头的。一个男人费迪奥和一个女人里尔比（注意孩子气的名字）坐在一个儿童棺材旁边，讨论着做好人的方式方法——从今天起。里尔比不知道做好人意味着什么：

里尔比：我们不能和以前一样，去墓地里玩儿了吗？
费迪奥：为什么不？
里尔比：和以前一样，把眼睛从尸体上抠下来了？
费迪奥：不，不能那样。
里尔比：还有杀人？
费迪奥：不。
里尔比：那么我们得让他们活着？
费迪奥：显然是的。
里尔比：那么对他们来说就更糟了。

286 当这场关于善的本质的讨论继续下去的时候，我们逐渐发现，费迪奥和里尔比正坐在他们自己孩子的棺材的旁边，是他们杀死了他。他们天真地讨论耶稣的事例，得出结论说，他们应该尝试做好人，虽然里尔比预见到了他们可能将会对这样做感到厌烦。

在《两个行刑人》中，我们面对着类似的处境，但是这次传统道德因为自相矛盾而受到更加直接的攻击。一位妇女弗朗西斯和她的两个儿子贝诺瓦与莫里斯向两个行刑者身份的人揭发自己的丈夫。他犯下了某种没有说明的罪。弗朗西斯恨他，想要在隔壁房间看他受刑。她对于他受苦感到高兴，甚至冲进行刑室里往他的伤口里面撒盐和醋。贝诺瓦是他母亲的好儿子，接受了她的行为，但是莫里斯表示抗议。因此莫里斯是个坏儿子，他违背了母亲，伤害了她。当父亲最终死于受刑的

时候,莫里斯继续指责母亲造成了他的死亡,然而最终他还是被规劝回到了服从的轨道上。他请求原谅他的违抗,当大幕落下时,母亲和儿子拥抱在一起。

在五幕戏剧《凡多与莉斯》中,凡多推着轮椅,他所爱的人莉斯坐在上面,她瘫痪了。他们走在通往塔尔的路上。凡多深深地爱着莉斯,同时对她是个包袱感到恼火。然而,他试图以他惟一会的鼓乐“羽毛之歌”来取悦她。他们遇见三位带伞的绅士,他们也是到塔尔去的,而且他们也与凡多和莉斯一样,感到几乎到不了那里。他们不是到了塔尔,而是总是回到原地。凡多骄傲地向三位绅士展示莉斯的美丽,掀起她的裙子,露出她的双腿,请他们吻她。凡多热恋着莉斯,但是他无法克制自己想要虐待她的冲动。在第四幕,我们得知,他把她展示给绅士们,让她裸露着躺了一整夜。现在,她病得比以前更加厉害。凡多给她 287
戴上锁链,戴上手铐,只是为了看看她是否能够依靠自己跟上他们。他殴打她。她倒下来,砸坏了他的鼓。他愤怒之极,把她打得失去了知觉。当三位绅士到来时,她已经死去了。最后一幕表现三位带伞的绅士困惑地讨论着究竟发生了什么事。凡多带着一束花和一条狗出现了——他答应莉斯在她死后他将带着一束花和一条狗来上坟。三位绅士决定和他一起去墓地。在这之后他们四个人就可以继续找去塔尔的路了。

《凡多与莉斯》是即兴喜剧和恐怖戏剧的奇异混合,是对于爱情的矛盾性的诗意再现,这就像一个孩子对于一条狗的爱,一会儿亲热一会儿折磨。通过把儿童的情感投射到成人身上,阿拉贝尔获得了一种既悲喜交集又深沉有力的效果,因为它揭示了同样隐藏在大量成人情感后面的真实。

《旧车场》是一部两幕戏剧,就是企图重现一个怪诞肮脏的背景下、通过阿拉贝尔式的儿童的眼睛来看待的基督受难。场景是个荒废的旧车场,但是却按照豪华旅馆的方式管理。男仆米勒斯提供床上早餐的服务,妓女迪拉在每位绅士睡觉之前给他一个吻。主人公伊曼奴(即伊曼纽尔)是个喇叭手,他是三位乐师的头儿:单簧管手托佩,萨克斯管手弗德雷和竖琴手哑巴马克斯。伊曼奴像《奥里森》中的费迪奥一样,想要做个好人。他的这个愿望表现为他每晚为旧车场里的人跳舞伴奏,虽然乐器演奏是被警察严格禁止的。在全剧中,有两个坚持不懈的运

动员，一个是男人迪奥西多，一个是老妇拉斯卡，他们以运动员式的怪
288 诞模样横穿舞台。在第二幕，人们发现他们其实是跟踪伊曼奴的警方特工。他们付钱给托佩，要他为钱出卖主人——他吻了伊曼奴一下，让警察确认他就是伊曼奴。此时，当有人询问哑巴弗德雷是否认识伊曼奴的时候，他使劲摇头进行否认。伊曼奴遭到残酷拷打，他的手臂被绑在一辆自行车的把手上，半死不活地给带走了。旧车场里古怪的快乐生活继续着。

伊曼奴想要做个好人的愿望是一种模糊的希望，而不是理性的信仰。他机械地背诵着他关于善的信条："当一个人是个好人的时候，他感觉到一种巨大的内心的快乐，这种快乐产生于当他看见自己像是一个人的理想形象的时候，人所发现的一种精神宁静，"但是在剧终时，他似乎忘记了这段文句，在试图背诵它的时候，完全糊涂了。同时，他和他的门徒认真地讨论了换个职业是否能多赚钱的问题——比如盗窃或者谋杀——他得出结论说不能干这些事，原因仅仅是这些活儿太难。当迪拉告诉伊曼奴说她也想要做个好人的时候，他回答说，"但是你已经是好人了，你让每一个人和你睡觉。"

虽然伊曼奴和基督之间的类似十分明显，近于不敬(他出生在一个马厩里，父亲是个木匠，三十岁时离家，当喇叭手)，该剧给人一种孩子气的印象——在一个既肮脏又没有意义的世界上全心全意地追求善。在这样一个世界上，没有任何可以理解的道德标准，对于善的追求变成了本身具有荒诞性的悲剧行为，和警方特务像运动员那样艰难奔跑一样荒诞。

阿拉贝尔对于善的问题的关注——爱情与残酷之间的关系，他从
289 一个孩子的角度质疑所有既定道德标准，孩子只要能够理解这些道德标准，就会热情接受——令人想起《等待戈多》中贝克特那两个流浪汉的态度。阿拉贝尔坚持认为他的写作是他的个人梦想和情感的表达，他承认自己对于贝克特的敬意。但是，虽然他把阿达莫夫的某些剧作翻译成了西班牙语，然而他不认为自己受到了后者的影响。

阿拉贝尔对于创造一种完全消除任何人的内容的抽象戏剧有着极大兴趣。在他的《交响戏剧》(1959 年秋季由雅克·波利埃里执导首演)中，他试图创造一种完全由抽象三维形状的运动构成的戏剧景观，某些形状是机械发动的，某些形状由舞蹈者移动。这个奇怪景观的形

式世界是基于克利、蒙德里安、德劳内的发明，以及亚历山大·考尔德的活动雕塑。阿拉贝尔坚信，机械运动的不协调性是高度喜剧效果的一个潜在源泉。《交响戏剧》的脚本中根本没有对话，类似于一部大型对局棋谱(阿拉贝尔是一个热情的棋手)，充满了令人着迷的彩色图表。在一个艰苦奋斗的先锋派剧团的条件之内，把这样一个大胆的设想搬上舞台，其困难之大是惊人的，因此，试验没有得到观众响应这件事情决不能证明这样一部抽象机械戏剧是不可能上演的。

当阿拉贝尔获得声誉和财富之后，他的想像力又创造了长长一系列戏剧，在这些戏剧中，一种颠倒的仪式，一种黑色的大众，相当规律地反复出现。在这些具有高度剧场性的、但是结构非常混乱的作品中，有一部戏剧由于其设计经济，基本概念简单，明显地带有最为巴洛克风格 290
的细节，而独树一帜。这就是《建筑师与亚述皇帝》(1967 年)，它是阿拉贝尔作品中演出最多的，堪称当代经典。剧名源自阿尔托论残酷戏剧的一段文字，在这段话里，他谈及“亚述皇帝”的残酷性，他们相互赠送自己敌人被割下来的耳朵和鼻子。该剧也是莎士比亚《暴风雨》主题的一个现代变奏。建筑师，也就是建设性的、积极的、没有变坏的人类，就是这个荒岛上的凯列班；他没有说话的能力，因为他不需要它；鸟、动物和众神都遵从他哪怕是最微不足道的愿望，他只要想一想就行了。一阵巨响之后，这个荒岛的普洛斯彼罗到来了，这是个现代人，似乎是一个空难的幸存者，或者是一个原子灾难的幸存者。他是个权力狂，幻想自己是个皇帝，虽然他看起来只不过是一个马德里的中下层阶级雇员。带着文明人的傲慢，他开始教给建筑师他自己的语言、社会风度与优雅，结果是建筑师失去了自己的法术力量。但是皇帝也受到最可怕的犯罪情结的折磨，控告自己谋杀了母亲，坚持认为自己应该被处死，让建筑师吃掉。当建筑师吃他的时候，他变成了皇帝，现在赤身裸体，一个人住在这个岛上，直到另外一次爆炸又把一个文明人送到这个岛上，这个文明人的样子就像以前那个建筑师。自然的纯朴的状态和社会化的人的腐朽和充满罪恶的世界之间的历史循环重新开始了。

阿拉贝尔载有《建筑师和亚述皇帝》一剧的戏剧集发表时，冠有一个总的标题《惊恐戏剧》，阿拉贝尔越来越多地把这个标签加在他的全部作品上。该词结合了“惊恐”(即害怕、焦虑，恐怖)的通常意义和“涉及潘神”的原初涵义；因此阿拉贝尔强调的是自发与热情的要素，所有 291

(潘在希腊语中是"所有"的意思)生命欢庆的方面,以及接受生命的所有恐怖与辉煌。"我梦想这样一种戏剧,"阿拉贝尔宣称,"其中幽默与诗意,恐怖与爱合为一体。那时戏剧仪式本身将变成一种纯歌舞剧,类似堂吉诃德的幻想、阿丽斯的梦境的谵妄,事实上就是人类之梦,它能够使得一台 IBM 电脑昼夜困惑。"

这是一个雄心勃勃的计划,阿拉贝尔已经证明他能够把它付诸实践。然而,他的大部分最近作品似乎是完全自我放纵和故意倒错的。他的早期作品从儿童看待世界的残酷眼光所具有的天真无邪获得了力量。这是一种他后来时期的作品似乎缺乏的特色。

马克斯·弗里施

马克斯·弗里施生于 1911 年,是瑞士德语戏剧家和小说家;《比得曼和纵火犯》的德语原版戏剧 1958 年 3 月 29 日在苏黎世剧院首演,这是他第一部而且也是惟一一部涉入黑色幽默和荒诞派戏剧领域的作品。弗里施和他的同胞迪伦马特无疑位于今日德语世界首要戏剧家之列,他们发展了一套自己的戏剧用语,一种很大程度上源于肖伯纳、桑顿·怀尔德和贝托尔特·布莱希特的风格,一种也许可以非常恰当地称为理智幻想的戏剧,以一种幻灭悲喜剧的风格公开讨论当代问题。作为一种对于当代政治现象的讽刺性评论,《比得曼与纵火犯》显然属于这种风格,但是由于它戏仿地处理这一主题,以及坚决追求荒诞性,
292 该剧也表现出荒诞派戏剧的影响。

《比得曼与纵火犯》标明是一部"没有教训的说教剧",共六场和一个尾声,讲述一个发生在一位受人尊敬的中产阶级人士身上的警世故事,他是个洗发液制造商,他的家中来了三个可疑的家伙。比得曼知道他的镇上发生了一系列纵火事件,是几个借口自己是无家可归者在不同人家里寻求庇护的人干的。不久,他开始怀疑他的客人就是纵火犯,但是当他们公开在他的阁楼里存放汽油桶,甚至就在他的眼前安装导火索和雷管的时候,他还相信,只要他善待他们,邀请他们吃一次烧鹅和红色卷心菜大餐的话,他们就不会纵火烧他的房子以及全镇。正如一个纵火犯对这种局势所做的总结,"幽默是第三好的伪装;感伤是第二好的……但是最好的和最安全的伪装就是纯粹的赤裸裸的真实。太

滑稽了，简直没人相信……"

比得曼被表现为是冷酷无情的。他把一个多年忠诚服务的雇员解雇，迫使他自杀了，同时他还把自己看做是一个平易近人的人，懂得如何取悦别人。这就是他毁灭的原因。其中两个纵火犯虽然被描绘成为社会等级的受害者，但是他们是纯粹为破坏而破坏的，是为获得那种从观看大火燃烧而来的力量感。第三个是个知识分子，他自认为是在为某种抽象原则服务。当导火索快要点燃的时候，这位知识分子发现他的同伙对于他关于破坏的理论阐述根本不感兴趣，于是告发了他们。但是比得曼也不相信这个警告。当纵火犯发现他们没有火柴的时候， 293
他与人为善地把自己的火柴递给了他们，于是他们点着了导火索，烧掉了他的房子，烧掉了全镇，烧死了他的妻子，和他自己。

被毁灭的文明就是那种"大多数人不相信上帝而相信消防队"的文明。该剧使用一个由消防队员组成的戏仿的假希腊式歌队，他们不断地声明他们随时准备出击。在尾声中，比得曼和他的妻子都进了地狱，但是在这个形而下的时代里，魔鬼自己（也是纵火犯之一）拒绝为和比得曼一样的人们领导地狱。被摧毁的城市被重新建设得"比以前更加美丽"，生活似乎能够继续下去。

《比得曼和纵火犯》不仅讲述了一个政治讽刺寓言。政治讽刺肯定存在：按照一部出色的弗里施研究专著的作者汉斯·班茨格尔的看法，比得曼的处境是以捷克斯洛伐克总统贝奈斯的处境为根据的，他把共产党人接纳进他的政府，虽然他知道他们注定会破坏国家的独立。这也是德国知识分子的处境，他们认为当希特勒说到战争与征服的时候，他并不就是这个意思，就这样，让他开始了一场世界性的浩劫。在一定意义上，这也是氢弹时代全世界的处境，现在世界列强的武库里已经堆满了一触即发的爆炸材料。但是在这种纯粹政治的方面以外，弗里施的戏剧还描绘了尤涅斯库的《秃头歌女》和《雅克》中一家人的思想状态——一个习以为常和无聊天真的死寂世界，这里，价值的毁灭已经达到了这种程度，以至于困惑的个人不再能够区分什么应该保存，什么应该毁灭。消防队随时待命，但是没有人认识到纵火犯的危险，因此没有采 294
取任何预防火灾发生的措施。另外，在一个一成不变的世界上，一个不断消费和生产的世界上，一种文明的毁灭似乎只是为一种新的繁荣时期的到来清理场地的有益方式——这样生产和消费能够继续下去。

沃尔夫冈·海尔德施米尔

荒诞派戏剧在德语世界里引起了相当大的反响，在这里，由于希特勒的崛起和灭亡，整个文明的崩溃在人们生活中造成的意义与和谐的丧失，比起其他任何地方都更加明显。迄今为止，荒诞派的主要戏剧家在德国比起其他任何地方都要成功。然而，在希特勒留下的真空中，新一代戏剧家的出现花了很长一段时间。

沃尔夫冈·海尔德施米尔生于1916年，他是德国戏剧家中采用荒诞派戏剧方法的首批人士之一；战争年代他是在国外流亡中度过的，他还是一个以色列公民。海尔德施米尔开始是一位画家，他是以一系列机智和富于幻想的广播剧开始他的戏剧家生涯的——骗子的冒险故事，怪诞的巴尔干国家，东方浪漫故事。从这种知识型惊险故事迈向荒诞派戏剧似乎是一个自然的过程。正如海尔德施米尔在一篇为荒诞派戏剧进行有力辩护的演讲中所指出的，荒诞派戏剧是一种道德寓言。无可否认，

"浪子回头的故事也是一个道德寓言。但是它是另外一种不同的
295 道德寓言。让我们来分析一下其中差别——浪子回头的故事是这样一个寓言，它是故意想出来发表一个间接声明的（也就是说，给出一个机会，以便借助类比得出一个结论），而'荒诞'戏剧有意略去任何论断，完全成为一种生活的道德寓言。因为生活本身也不发出论断。"

海尔德施米尔的戏剧集表现了他的荒诞派戏剧的概念，该戏剧集冠名《黑暗降临的戏剧》。内容名副其实。随着三部作品展开，光明逐渐退去。在《牧歌，或曰喝茶时间》中，几个老迈的人物沉溺于一场有关商务和股票交易的谈话之中，同时带有艺术和诗意的弦外之音（一种具有今日西德社会特点的大杂烩）。当灯光渐暗时，夏天变成了秋天和冬天，死亡降临在一个大公司总裁、一个领事和一个采矿工程师身上。

在《有人物的风景》中，表现了一位画家在画一组同样空虚和做作的人物的画像——一位显赫而又老迈的贵妇人，她的男伴，以及一位企业巨头。在这里，人物也是在我们的眼前从中年变成了老年，直至死去，装进盒子，出售给收藏者——就这样，人物本身变成了自己的画像。这部作品继续发展，一个玻璃工人把一块块新的窗格玻璃装进橱窗。

由于这些玻璃，光线逐渐变暗。但在最后，画家与他的妻子还和戏剧开头的时候一样年轻，他们孤独地留下来，茶色玻璃倒下落在地上，舞台再次沐浴在光明之中。

那位玻璃工人再次出现在《钟表》里，但是这次他安装的玻璃是墨 296
黑色不透明的，房子里住着一个男人和他的妻子。故事进行下去，都是夫妇二人一起生活的场面；结尾时来了一个推销员，卖给他们一大堆各式各样的钟表。幕落时那个男人和他的妻子进到了钟表里，发出滴答滴答的声音。

这些戏剧性的道德寓言是动人的诗意陈述，虽然他们还完全没有摆脱明显的类比和简单的结论。

冈特・格拉斯

海尔德施米尔的道德寓言是文雅精致的。而冈特・格拉斯的戏剧比较粗犷。格拉斯也是从画家开始艺术生涯的。他的戏剧像是活动的博斯或者戈雅的绘画——激烈而怪诞。在《大妈，大妈》中，我们遇见了波林，一个头脑简单，一心只想谋杀的年轻人，他总是失败，因为他想要谋杀的受害者根本就不怕他。一个小姑娘躺在床上，没有发现他就在床底下，当他冒出来的时候，她只是请他帮助她解字谜；他在树林里抓住的守林人不断地教给两个城市儿童关于树林生态的知识，以及逃脱的方法；他要杀死躺在浴缸里的电影明星，但是她用愚蠢的饶舌把他给赶跑了；最后两个孩子偷了波林的手枪，把他给打死了。

在《32 颗牙齿》中，我们遇见了一个与波林一样头脑简单的校长，对于他来说，牙齿卫生压倒了一切事情。《洪水》表现了一家人从不断上涨的洪水中逃生，洪水漫到了他们家的顶楼，然后到了屋顶，他们在这里遇到了一对具有哲学思想的老鼠。当洪水退去之后，他们又回到了破败家里，开始了日常生活，他们对于失去在危急时刻里所具有的激动和所遇到的幻想的坏人而遗憾不已。 297

短剧《还有 10 分钟到布法罗》表现一辆古代玩具车子经过一片莫名其妙的原野，伴有航海方面的谈话，最后也没有到达布法罗。

然而，冈特・格拉斯最有趣的戏剧《缺德的厨子》雄心勃勃地企图把一个宗教题材转化成为一部诗意的悲喜剧。舞台上厨子泛滥成灾

——有两班相互竞争的厨子，他们都在寻找一种神秘无名的汤的秘密，这种汤是普通的卷心菜加上一些特别的粉末。据说这个秘密的持有者是伯爵，虽然他的真实名字是很普通的，叫赫尔伯特·萨曼斯基。厨子们和伯爵达成了一项协定。如果他答应让他们分享他的秘密，他就可以娶护士玛莎。但是当他们要求他履行协定中他的义务的时候，他把配方给忘掉了。“我告诉你们多少次了，这不是一个配方，而是一种经验，生活知识，它是不断变化的。你们应该知道这样一个事实，即没有一个厨师能够成功地两次烧出相同的汤……最后这几个月，和玛莎的这一段生活……已经使得这种经验变成多余的了。我已经把它忘记了。”伯爵和玛莎无法履行他们在协定中的义务，于是他们自杀了。无疑，剧中渗透着基督受难的比喻。在伯爵死前，玛莎为他洗了脚，这种神秘的食物与圣餐之间有着一种联系，圣餐毕竟是由进餐过程组成和象征的。

冈特·格拉斯的大部分剧作写于1957年之前。从那以后，他以若干长篇巨制的小说获得了巨大成功，这些小说内容怪诞而丰富，包括《铁皮鼓》(1959年)、《非人的岁月》(1963年)和《比目鱼》(1977年)。他的戏剧《平民试验起义》(1966年)描写了布莱希特的一段生平，运用
298 的是布莱希特的戏剧方法。

罗贝尔·潘热

另外一位以绘画开始艺术生涯，后来步入戏剧领域的著名小说家是罗贝尔·潘热，他生于1919年。潘热是一位现在生活在巴黎的日内瓦人。他学习过法律，画过画，在英格兰教过一段时间法语，后来成为以阿兰·罗伯-格里耶为首的“新小说派”群体中的主要人物之一。潘热是萨缪尔·贝克特的密友，他的剧作《死信》曾经和贝克特的《克拉普最后的磁带》于1960年春天在雷卡米埃剧院同台上演。

《死信》采用了潘热的小说《孩子》(1959年)的主题，该剧的形式是一封父亲致他出走浪子的信；父亲不知道他的儿子现在何处，因此信无法寄出，是封“死信”。小说《孩子》试图再现一封散漫凌乱的冗长信件，此信一天一天加长，没有终结；此书甚至没有页码，因此使得读者强化了他正在阅读一封由年迈糊涂的老头所写的真实信件的幻觉。戏剧

《死信》把这个老头勒韦尔先生搬上了舞台。似乎作者是如此地关心这封长信的真实性，以至于他必须亲眼看见这个老头写信。我们看见处于两种情况下的勒韦尔先生——在酒吧里，他向酒吧顾客敞开心扉，在邮局里，老是要求柜台后面的职员好好找找，看看是否有他失踪的儿子来的一封信放在什么地方。但是酒吧顾客和邮局职员都是由同一个人扮演的，邮局的柜台也和酒吧的柜台一样。老人等待着，并没有怀着什么真正的希望，就像《等待戈多》中的两个流浪汉。他不断地拷打自己的神经，寻找他儿子为什么离开他的原因，他究竟做错了什么，以至于失掉了他的所爱。外面有一队殡仪经过。勒韦尔先生正在等待死亡。 299
在这部忧伤和悔恨的交响乐中有一小段诙谐曲，一个巡回剧团的两个演员来到酒吧，开玩笑地背诵他们要在晚上演出的感伤卧室闹剧里的段落。该剧名为《浪子》，说的是一位父亲写信给他的儿子，要他回家。而他真的回家了。在娱乐戏剧中，一切事情都按照应该如此地发生着，这种娱乐戏剧的陈词滥调在这部戏剧中与荒诞派戏剧的准则发生了冲突，在荒诞派戏剧中，根本没有事情发生，对话并不像乒乓球那样机智地来回飘舞，而是像在真实生活中一样反复和犹疑的——因此，在一个没有意义的世界上，真实性注定是荒诞的。

潘热在戏剧形式上的第二次尝试是广播短剧《手柄》（萨缪尔·贝克特将其译为《老调》，1960 年 8 月 23 日在英国广播公司第三套节目首播），在该剧中，真实讲话的荒诞性被发挥到了极致：两个老头，即街头手摇风琴师和他的朋友在谈论过去。谈话从一个话题转到另外一个话题，每个老头都讲出自己往事中的某些精彩片断。麻烦在于，另外一个老头立刻质疑前者所说事情的真实性，因此每个人对于自己过去生活的回忆都存在着疑问。两个老人中一个人的过去相互否定着另外一个人的过去。他们回忆的是什么？他们的过去仅仅是一种幻觉吗？当他们两人站在街上说话的时候，现代交通的声响几乎淹没了他们的回忆。然而，最终，被卡住的风琴手柄（法文原著因此得名）又开始转动了，老调胜利地压倒了交通噪声，也许这是一个象征，即无论回忆的老调如何蹒跚不定，终究会占上风。

这部广播短剧由贝克特成功地翻译成为爱尔兰口语，原文片断本身语无伦次，几乎到了说胡话的程度，贝克特从原文片断中创造出一种怀旧联想和抒情诗之美的奇妙的和谐统一之感。因此，在精确再现真

300 实和荒诞派文学之间，并不存在真正的矛盾。正好相反。大部分的真实谈话都是不连贯，无逻辑，不符合语法和时常省略的。通过以严酷的精确性表达真实，戏剧家获得了荒诞派的破碎语言。正是那些理性建构的戏剧的逻辑严密的对话才是不现实的和高度风格化的。在一个已经变得荒诞的世界上，审慎仔细地表达真实足以创造出极度非理性的印象。

在潘热1961年出版的文集中，他收入了另外三部戏剧，即一部多幕剧和两部独幕剧：三幕剧《这儿就是那儿》像《死信》一样，与潘热的小说《椅子上的克洛普》密切相关。主人公克洛普住在一个火车站月台上的草屋里，以用纸牌为别人算命为生，他被自己过去的某些往事所困扰。一个年轻人皮埃罗赶火车的时候经过这里，和克洛普建立了友谊。虽然看起来他要和克洛普住下去，但是后来有一天，他要赶火车的愿望站了上风，他终于走了。那种试图与行色匆匆的旅行者建立持久关系的静坐沉思的人的形象给人留下了深刻印象。

《阿尔希特律》是戏剧集里短剧中的第一部，有关一个消沉无能和孩子气的国王和他的大臣，他们用无聊的游戏打发时间，很像《等待戈多》中的那两个流浪汉。最后死神来了，夺去了国王的生命。《假设》是文集中另外一部短剧，更加有趣和具有独创性。惟一的人物莫丹正在撰写一篇讲稿，有关一部在某个井底发现的手稿，并且提出一个关于它是如何跑到那里去的假设——为什么一个作家被迫把自己的手稿扔到井里去。假设变得越来越放肆，越来越离奇，一个偶尔被投射在背后屏幕上的莫丹的形象取代了他，开始为他沉思和为他说话。莫丹变得越
301 来越焦躁不安，最后似乎是他要放弃了，把我们一直看见他在撰写的那部手稿扔掉了——原来这个假设就是关于他本人和他自己的手稿的……

在大型长篇小说《审讯》中，潘热把自己作为戏剧家和小说家的工作结合起来：采取了提问和回答的形式，一场漫长和神秘的询问和反询问。这里，荒诞派戏剧和新小说合二而一了。

诺曼·弗雷德里克·辛普森

如果说品特的戏剧是把现实主义变形成为诗意的幻想的话，那么

诺曼·弗雷德里克·辛普森的作品(生于1919年)就是完全基于现实的哲学幻想。辛普森是一位生活在伦敦的成人教育讲师,他以《叮当作响》(1957年12月1日在伦敦皇家宫廷剧院首次演出了该剧的一个删节本)赢得了《观察家》杂志1957年度剧本创作奖而首次闻名。虽然辛普森的作品是刘易斯·卡罗尔风格的夸张幻想,作者本人也将自己的作品比之于一个通过麦克风一再说"叽里咕噜"的准尉,但它是坚实地植根于英国阶级体系之上的。如果说品特的世界是一个流浪汉和小职员的世界,那么辛普森的世界就完全是一个郊区的世界。

《叮当作响》发生在帕拉多克先生和太太所居住的孟加拉式平房的起居室里,无论情节如何狂暴和夸张,总是深深地植根于英国郊区中下层阶级的世界里。帕拉多克夫妇从商店订购了一头大象,但是他们不 302
想要了,因为对于一座私家房屋来说大象太大("大到足以适合一座旅馆"),所以他们把它换成了一条蛇("多长都没有关系")——这两项交易与这类人群中间实际进行的没有意义地购买和退换家具一样荒唐。

帕拉多克夫妇邀请一些喜剧演员到家里来给他们演出——和看电视差不多滑稽。他们的儿子多恩回家,但是却变成了一个年轻女子("啊,你变性了")——但是在郊区的有限世界里,性还不是那么重要的。帕拉多克夫妇和他们的客人两位喜剧演员沉醉在美酒佳肴中。他们聆听了广播里的宗教布道,它来自"布林克弗尔假定重要教堂",但是以"一种文雅的英国国教的昏庸的声音"播送的,它吩咐听众"合奏爱乐、小便、做爱和大便",还让他们祈祷:

> "让我们对我们所玩的这些把戏发笑吧……让我们对我们遭受的催泪弹哭泣吧。让我们转过头去,对现实发笑吧,它是由于缺乏致幻剂造成的一种幻觉;让我们对清醒发笑吧,它是由于缺乏酒精造成的一种幻觉;让我们对知识发笑吧,它是由于人类进化过程中人脑的结构里某种生物化学变化造成的幻觉……让我们对思想发笑吧,它和任何其他东西一样是一种现象。让我们对幻觉发笑吧,它也是一种幻觉,也和其他任何东西一样是一种现象……"

净是些夹杂着戏仿的废话和讽刺，但是严肃的哲学涵义一再表现出来。两位喜剧演员博学地讨论柏格森的笑的理论（“我们每次都笑一个给我们的印象是一件东西的人”），帕拉多克先生迅速地对这个理论
303 进行试验，他把自己插进电源里，把自己变成了一个电脑，然而尽管给他输入数据，他也不能得出正确的结果——因为已经短路。

作者不时出现，对于该剧的缺陷表示歉意，对他来说问题来自葡萄牙语，很不幸，他对于这种语言不太精通。“我声明，”他宣布说，“我没有特殊看法，我的看法就是，此时此刻我头脑中的东西非常遗憾地缺少你头脑中更好的看法。不。我是马戏团里的小丑——我尽可能地表现我所具有的缺陷。”在最后对这个“奇怪夜晚”进行总结的时候，作者提请观众注意这样一个令人宽慰的事实，即“离开理性对于任何没有首先遭遇理性的人来说没有什么意义。它使得一个受过训练的头脑品尝一下无逻辑的推理。”如此等等。辛普森的剧作是高度理智的艺术作品。它们没有阿达莫夫的那种阴暗专注，没有尤涅斯库的那种物的灾难性泛滥，或者品特的那种焦虑与威胁。他们是自发的创造，时常依赖于自由联想和纯粹词语的逻辑（“我的小背太大了，医生。”）（在英语中，‘背’和‘小’是一个词，此处无法译出，故勉强译‘小背’——译者），也没有贝克特的那种形式约束。正如辛普森自己在一个节目单上所说的，“戏剧的各个部分时时似乎都要与主体分离。当戏剧在进行中的时候，观众不必企图把它们推回到原位去，无论好意与否。它们终究会掉下来，但是完全无害。”

但是，由于所以这些结构的松散和自发性，辛普森的世界带上了一个具有广博学识和精细幽默感的极其清醒理智的人所做幻想的印记。“我认为生活是极其滑稽可笑的，”他曾经说，“人们每天在地铁里来来
304 往往，做的事情本来是达到目的的手段，但是这些事情却变成了目的，就像买车本来是要去度周末，但是却在每个周末清洗汽车。”

在《叮当作响》的独幕删节版中的祈文和应答似乎总结了辛普森创作的目的：

祈文　向我们揭示我们的知识的性质吧。因为清醒者的幻觉不同于疯狂者的幻觉，自答者的幻觉不同于醉酒者的幻觉，妄想者的幻觉不同于失恋者的幻

觉，天才的幻觉不同于常人的幻觉；
应答　向我们揭示我们应该知道的事情吧。
祈文　向我们揭示，清醒，这就是我们要达到的幻觉，它
比疯狂者的幻觉更受欢迎，我们叫它真相；
应答　清醒，我们叫它真相，知道它是假的；
祈文　清醒，我们可以知道我们自己，而知道我们自己就
会知道我们知道的是什么。
应答　阿门。

这不仅是辛普森自己的目标，而且也是荒诞派戏剧的目标的最好表达了。

按照个人的关心、专注和环境，来探索我们对于世界看法的相对性，这是辛普森第二部戏剧《窟窿》(1957年在皇家宫廷剧院与《叮当作响》的删节版同台演出)的题材。这里有一群人聚集在街上的一个窟窿周围，讨论它是什么，每个人都轮流在这个黑暗的洞口里看到了不同的东西。人群逐渐围绕着一个"有眼力的人"聚集起来，他在一个铺了毯子的轻便折凳上坐下来，旁边是一桌食物，看来是为一件没有具体说明的具有宗教意味的事情准备的，他说这件事情马上就要发生——一个巨大的天窗将庄严地显现，它的五彩玻璃将发出白色的永恒光芒。有 305
眼力的人承认，他曾经有这样一个抱负，"以我为中心，向所有方向上都延伸出一队队的人"，但是现在他降低了自己的愿望；如果他能够成为一小批人的核心，他就会满意了。

其他更加平庸的人来了，他们查看窟窿，轮流发表自己的想法——关于这个神秘开口中的无尽黑暗。就这样，围绕这个窟窿的讨论变成了一种对于英国郊区的幻想生活的概述。它从运动开始，包括多米诺骨牌、板羽球、拳击和高尔夫球；进而到大自然，把这个窟窿看做是装着只有专家才会讨论的各种各样鱼类的大鱼缸；然后转到想要折磨、杀人和复仇的犯罪、惩罚和施暴的欲望；还激发了一切相关的情感，高潮是具有政治性质的幻想——不是沙文主义就是革命行动的暴力。在这之后，一个工人从窟窿里冒了出来，他告诉路人说，里面是电气设备的接线盒。

人群中有个知识分子塞雷布罗准备接受这个使人清醒的事实，他

用这样一种想法来安慰自己，即终究知道了一些关于接线盒的知识。相对于塞雷布罗扮演马克思的角色，他的对手索玛扮演了斯大林的角色，索玛看到了权力和群众感情的潜力，责备塞雷布罗要“取消所有的神秘，所有的诗歌，所有的魔法”。逐渐地，清楚确凿的真相被重新授予了形而上的意义。甚至连塞雷布罗也沉溺于伪逻辑的思考，即人是应该说电线进入接线盒还是说电线出自接线盒，而索玛则使群众举行了一场庆祝电气时代崇拜的宗教仪式。技术方面的事实已经被转回到含
306 糊的感情方面的巫术。有眼力的人独自留在场上，还在等待发出白色永恒光芒的五彩玻璃出现。

《窟窿》是一个哲学寓言。在辛普森的第三部戏剧《单向钟摆》中，他把这个主题与《叮当作响》中郊区的愚蠢世界结合起来了。据说当有人问他这个剧名的含义的时候，他回答说，这不过是个名字，就像伦敦或者辛普森一样。事实上，它是一个路标，指明该剧的内容是相互矛盾的。当该剧于 1959 年 12 月 22 日在皇家宫廷剧院首轮演出时(是在布赖顿剧院试演之后)，该剧被冠以“热闹喧腾之夜”的副题。当它转到伦敦西头演出之后，这个有点奥秘难懂的题目就被替换为好懂得多的“新式闹剧”。

像在《窟窿》里一样，有一群人，每个人都专注于一个私人的幻想世界，正如辛普森自己在一次广播访谈中所说的，“在这些戏剧中，每一个人都是一个孤岛。家庭关系的全部要点在于，事实上每个人都专注于自己的利益，和剧中的其他人没有什么接触，除了表面上的。”这里所说的家庭是格鲁姆柯尔比一家人。阿瑟·格鲁姆柯尔比是家中的父亲，他是一家管理汽车停放收费器的私人企业的管理人，这在今天的英国是一个非常不错的职业，他靠这个工作挣钱糊口。像所有郊区的父亲一样，他有一个嗜好。他把对于法律的兴趣与对于自己动手做木工活的爱好结合起来，在戏剧中，他在自己的起居室里建造了一个老贝利英国伦敦中央刑事法庭的栩栩如生的复制品。

阿瑟的儿子柯尔比·格鲁姆柯尔比已经运用巴甫洛夫方法把自己训练得如果不首先听到现金出纳机的铃声就不能进餐，他参与了一项
307 规模宏大的教育事业——他要教会 500 台会报告体重的有声体重测定机唱《弥赛亚》中的“哈利路亚”合唱歌。作为一个头脑符合逻辑的人，他强调说，如果这些机器能够说话，那么它们就必定能够学会唱歌。他

正在取得进展。一旦他教会了这些机器唱歌，他希望把它们送到北极，在那里它们能够吸引大批渴望听它们唱歌的人。然后，可以诱使这大批的人在同一时刻跳跃，这样就可以使得地球的轴倾斜，在英国造成一个冰河时代，于是引起许多人死亡。柯尔比需要许多死人，因为他喜欢穿黑色衣服，但是可以推想，他需要死人给他机会穿上他的丧服。

家中十来岁的女儿西尔维亚也专注于死亡，或不如说她想要死，她已经得到了一个作为死亡象征的骷髅。但是她发现，骷髅不起作用；它不能使得她想到死亡。另一方面，西尔维亚对于人的境况非常不满。她不能够理解为什么她的胳膊够不着她的膝盖；她看不出人体构造的逻辑。有一个坐在轮椅上的老大妈，人们按照柏格森的原则把她当做物而不是人来加以对待。只有家庭中的母亲梅布尔是实事求是的，对于她周围发生的一切毫不惊讶，她的通情达理异乎寻常。她让她所雇佣的女清洁工迈拉·甘特雷吃掉剩余的食物，这是一项艰苦的工作，因为剩余的食物太多。

在第二幕，格鲁姆柯尔比家中自制的老贝利英国伦敦中央刑事法庭里突然充满了法官、公诉人和辩护律师，在家中一往如常的同时，一场审判正在进行。阿瑟·格鲁姆柯尔比作为证人应招出庭，接受一场幻想的盘问，结果证明了在一个特定时刻他并不在成千上万个地方，因此他不在一个特定地点的可能性微乎其微以至于可以忽略不计，这样就推翻了他不在现场的证据。在和法官玩了一场噩梦般的三人惠斯特桥牌游戏之后，阿瑟·格鲁姆柯尔比又继续出庭。直到现在才宣布，被 308
告是他的儿子，他杀害了四十三个人，为的是能够为他们服丧。虽然已经证明他犯下了这些谋杀罪，但是他被判无罪，因为一个谋杀多人的罪犯只能被判一项罪名，这就意味着逃避了为其他人复仇的法律。因此他被释放了。

戏剧结束时，阿瑟·格鲁姆柯尔比准备在自己的法庭上扮演法官——显然没有多少成功机会。

《单向钟摆》在公众中取得的巨大成功归之于它不断地创造胡说八道，特别是在法庭场面中对于英国法律程序和用语的成功戏仿，这些内容占据了第二幕的几乎全部。然而，事实上，该剧远非它乍看起来那样轻松愉快。似乎只不过是一篇充满颠倒逻辑的无伤大雅的随笔，本质上是对于当代英国生活的尖刻评论。

该剧描绘了一个郊区家庭的生活，这种生活如此地封闭在它那些个人的幻想中，以至于家庭每个成员都似乎是独自住在一个隔离的星球上。它也暗示了在缄默——容许格鲁姆柯尔比家中每个成员在起居室中发展自己古怪的想法的相互容忍——与存在于这样一个社会背后的残酷和虐待的深广潜流之间的联系。柯尔比的巴甫洛夫自我条件反射是该剧的关键形象；它代表了习惯成自然的不由自主，而郊区的来来往往上下班的世界就是以这种不由自主为基础的。为了过一种不由自主的生活，柯尔比不得不把自己弄得昏昏沉沉进入无意识状态；只有那时，他才能够在性中得到放纵。每当他的巴甫洛夫现金出纳机铃声把他从这些恍惚中唤醒的时候，他都愤怒地喊道，“我本来正在做梦呢
309 ……应该让我死在性高潮中间！”

习惯和社会习俗是虚假社会的致命杀手。为了找到一个穿黑衣服的社会性正当理由，柯尔比变成了一个大众杀手。然而，压抑和习惯总是伴随着负罪感，因此在格鲁姆柯尔比的郊区世界中间出现了法庭。法庭程序也许是令人兴高采烈的戏仿，但是所进行的审判和卡夫卡对于另外一个充满了负罪感的小资产阶级的审判相似。在休庭时的那个怪异的三人惠斯特桥牌游戏中，法官几乎带有了撒旦的色彩。格鲁姆柯尔比先生和带着耳机的他面对面。当法官派他出去看看天是不是亮了的时候，他回来报告说，他一直闭着眼睛，因为他不想“突然让日出把眼睛弄瞎了。”他有一度失去了说话的能力，当法官粗野地问他，“你的牙齿健康吗？”他没有回答。无疑，在这场噩梦般的罪行仪式之后，他将带着“历史性的解脱之感”去迎接黎明。

相比之下，法庭的实际程序是安慰性的。它们表达了深深的负罪之感，但在同时它们通过脱离实际的形式主义推理，提供了一种逃避生活的避雷导线。在这里，辛普森只需从他丰富的喜剧性发明中取出一点点，就可以把现实变成讽刺。在一方面，他的老贝利英国伦敦中央刑事法庭就是可敬的郊区世界关于负罪感的幻想；在另外一方面，它是一个对于一直延续的无关紧要的形式主义传统进行辛辣讽刺的形象。《单向钟摆》描写了一个已经变得荒诞的社会，因为在这个社会中日常生活工作和传统把人们变成了巴甫洛夫式的自动装置。在这个意义上，辛普森是比任何其他现实主义者更加强有力的社会批评家。他的
310 著作证明，荒诞派戏剧绝不是不能够提供高度有效的社会批评的。

爱德华·阿尔比

我们在本章中概述的作品表明，荒诞派戏剧已经对法国、意大利、西班牙、德国、瑞士和英国的作家产生了影响。然而，美国相对缺乏荒诞派戏剧家这一情况却是令人困惑的，特别是考虑到如下事实，即美国大众艺术的某些方面已经对于欧洲的荒诞派戏剧家产生了决定性的影响（参见下面一章）。

但是，美国荒诞派戏剧事例的这种缺乏的原因也许是非常简单的——荒诞派的思想来自一种深度幻灭感，一种生活中意义与目的感的消失，这就是第二次世界大战之后的年代里像法国和英国这样的国家的特点。在美国，不存在相应的意义与目的的丧失。美国的幸福生活之梦依然非常强烈。在美国，十九世纪成为欧洲普遍特色的对于进步的信仰一直维持到七十年代中叶。只是到了七十年代的一系列事件——水门事件和越战失败——这种乐观主义才受到某种激烈震撼。

意义重大的是，像罗伯特·海夫诺的《笨手笨脚》这样的美国先锋派的著名作品，它可以与尤涅斯库的幻想相提并论，事实上却是对于有关进步和人的完美性的信念的肯定。它表现了一只黑猩猩，他把自己向着人的身份——还不只是这个，还有向着完全的灵性——的进化压缩在几个月内。也有幻想，但是肯定没有人的努力的徒劳和荒诞。

另一方面，爱德华·阿尔比（生于1928年）之所以进入荒诞派戏剧的范畴，正是因为他的作品攻击了美国乐观主义的基础。他的第一部 311
剧作《动物园的故事》（1958年）曾与贝克特的《克拉普最后的磁带》在普林斯顿剧院同台演出，该剧也显示了他的方法的力量和尖锐反讽。在它的对话和题材的现实主义方面——一个局外人无法与一条狗建立真正的接触，不用说是人了——《动物园的故事》与哈罗德·品特的世界十分相似。但是这部发生在流浪汉杰里和因循守旧的中产阶级分子皮特之间的优秀独幕对话，却被它的情节剧高潮结尾弄糟了；当杰里挑逗皮特拿出一把刀子之后，他扑到了刀子上，精神分裂的流浪汉的困境变成了一个感伤主义的行动，特别是当受害者在对他非自愿的谋杀者表示令人感动的关怀和伙伴之情中断气的时候。

但是，在一次涉入严格现实主义的社会批评（独幕剧《贝西·史密

斯之死》,是 1937 年孟非斯蓝调歌手贝西·史密斯死亡事件的重新创作;她遭遇车祸之后,专为白人服务的医院拒绝为她治疗,导致她的死亡)之后,阿尔比创作了一部明显采用荒诞派戏剧风格和题材、并且把它变成真正美国语言的戏剧。《美国之梦》(1959 年—1960 年;1961 年 1 月 24 日在纽约市纽约剧院首演)明白无误地攻击了关于进步、乐观主义和国家使命的信念,对于家庭生活、团聚和身体健康的多愁善感的理想进行尽情嘲讽;委婉的语言和不愿面对比欧洲更加严峻的美国的人的状况的最终事实,这些东西代表了中产阶级的自负和态度的本质。《美国之梦》表现了一个美国家庭——妈妈,爸爸,奶奶——找一个人顶替生病死去的养子。家庭中失去的这个成员以一位潇洒的年轻男子的样子出场,体现着美国之梦,他承认他只有发达的肌肉和健康的外表,
312 内心已经死了,没有真正的感觉和体验的能力。为了钱,他可以干任何事情——因此他将非常满意地成为这个家庭的一位成员。《美国之梦》的语言与尤涅斯库的语言类似,都成功地加入了陈词滥调。但是这些陈词滥调是以委婉的、孩子气的语调说出来的,正像尤涅斯库的语言具有法国特色一样,他的语言具有美国特色。最令人不快的真相隐藏在广告丛林和家庭杂志甜言蜜语的头脑简单的轻松愉快的后面。在这些不同国籍的作家使用他们自己国家的陈词滥调的方式中,有着最发人深省的对照——尤涅斯库法语的老生常谈的机械僵化、品特英语胡说八道对话的平淡和重复的愚钝、以及阿尔比这部表现出远大前程的优秀作品中美国陈词滥调的油嘴滑舌和感伤情调;该剧是美国对于荒诞派戏剧做出的首次贡献。

阿尔比以他的首部多幕剧《谁害怕弗吉尼亚·伍尔芙?》(1962 年 12 月 14 日在纽约首演)进入了当代美国剧作家的前列。表面上看,这是一部斯特林堡和后期奥尼尔传统的残酷婚姻之战。失意的学者乔治、他的妻子以及他们款待的一对夫妇,是现实主义的人物;他们那个借酒浇愁的失意大学教师的世界是完全真实的。但是仔细考察将发现把阿尔比的早期作品与荒诞派戏剧清晰地联系起来的那些要素。乔治和玛莎(他们借指乔治·华盛顿和玛莎·华盛顿)有一个想像出来的孩子,他们若有其事地对待这个孩子,直到那个疯狂夜晚的阴冷的黎明时分,他们决定抛弃他们共同的幻想,“杀死”这个孩子。这里,这个理想的完全美国化男孩的可怕的孩子之梦与《美国之梦》的联系变得十分清

楚了;因此,该剧中有梦幻和寓言的因素(不能变成人群中真实存在的梦想的孩子是否是被像美国理想本身一样的野心和欲望所摧毁呢?);在它一系列的三个仪式(第一幕,“快乐游戏”;第二幕,“瓦尔普吉斯之 313
夜”;第三幕,“驱魔”。)组成的结构中,也有热奈式的仪式要素。

《小艾莉斯》(1963 年)明显地试图创造一个在不断变化的世界上寻找真实与确定性的人的复杂形象,但是它并不想要建造一个完整的寓言或者给出所提问题的答案;阿尔比以这部戏剧开创了新的天地。因此,某些批评家的义愤反响似乎是建立在误解的基础上的。该剧表现主人公在宗教和世故智慧的世界之间彷徨,为宗教所迫放弃了他的教职,娶了一位富有的女人,她将根据他的决定是否提供以大笔捐赠。然而,婚礼刚一结束,她马上带着随从走了,留下主人公孤独生活,直至死去。该剧的中心形象是一个神秘的大厦模型,当情节进展时,它一直占据着舞台中心。在这个模型里,每个房间都对应着真实房屋的一个房间,可以看见细小人物在重复着真实房间里人们的行动。在宏观世界里发生的每一件事情都在模型的微观世界里得到准确重复。无疑,在模型中还有一个更小的模型,它以更小的尺寸复制着发生的每一件事情。想要寻找这样一种形象中的哲学意义是徒劳无益的。它所传递的东西只是一种情绪,一种神秘之感,一种对于宇宙的难以理解的复杂性的感觉。这正是一个戏剧诗人所追求的。

阿尔比以《微妙平衡》(1966 年)一剧返回到一种更加现实主义的背景中,但是,它也具有浓郁的神秘和无以名状的恐惧的氛围。 314

杰克·盖尔伯

杰克·盖尔伯的《贩毒网》(1959 年)熟练地把爵士乐与贝克特等待的主题混合在一起。吸毒者等待送毒品人到来的形象是一个强有力的概念。舞台上出现的即兴爵士乐四重奏赋予了该剧以一种令人着迷的自发成分,对话具有一种漫无目的的抒情色彩,与荒诞派戏剧的最佳作品不相上下。但是该剧为一种伪装成为现实主义的生硬的上层建筑所损坏。作者和导演出现了,长篇大论地要求观众相信他们正在观看真正的吸毒者;有两个假定拍摄当晚事件的电影摄影师也参与到情节里,其中一个实际上被诱入了吸毒活动之中。最后,这个奇异的、自发

的、诗意的戏剧发展成为呼吁改革有关毒品的法律。《贩毒网》部分地说是优秀的，失之于它所属风格的不确定性——社会改造的现实主义戏剧呢还是荒诞派戏剧。在后来的一部剧作《苹果》中，盖尔伯更加接近于即兴戏剧，或者说是预先安排好的即兴戏剧，介乎于皮兰德娄戏剧与事件剧之间。

阿瑟·科皮特

在美国运用荒诞派戏剧的方法是多么困难也在阿瑟·科皮特引人入胜的剧作《啊，爸爸，可怜的爸爸，妈妈把你挂在衣橱里，我是多么悲伤》(1960年)中得到了说明，该剧1961年在伦敦上演。这部戏剧采取的是戏仿的间接方法。它被称之为"仿法国传统的伪古典悲闹剧"，表现一个青年男子对于专制的母亲企图剥夺他与外界接触的感觉。这个
315 可怕的母亲和装在棺材里被噎死的丈夫一起旅行，而迟钝的儿子最终掐死了准备和他做爱的姑娘。但是作品在处理母亲和儿子的时候，带有一种戏仿的暗中发笑，它夺去了剧作家引进真正悲喜剧效果的可能性（就像尤涅斯库在《雅克》中，或者阿达莫夫在《过去》中使用过的那些手段），作者仅仅强调了他的幻想的充满痛苦的弗洛伊德主义方面。似乎在说，"别太认真，我不过是为了好玩而堆积恐怖！"科皮特浪费了把他的素材转变成为怪诞诗意形象的机会。另一方面，有足够的迹象显示，他对于防止戏剧成为仅仅是戏仿的玩笑的问题有着真正的关切。

东欧的荒诞派戏剧

在1950年代早期，肯尼斯·泰南与尤涅斯库论争的时候，荒诞派戏剧——内省的、不注意社会问题及其解决办法的——正是布莱希特及其追随者们、或者苏联及其集团的官方艺术权威所鼓吹的政治戏剧的对立面。我们时代文化史上的反讽之一就是，当解冻已经在东欧开始之后，正是尤涅斯库的戏剧在某些有关国家里为一种极其活跃和锋利的政治戏剧提供了范本。

的确，仔细想想，不难看出，荒诞派戏剧准则的特殊性质注定使它能够担任这样一个角色。因为，从本质上说，贝克特或者尤涅斯库的戏

剧是传达所描绘的人类困境的工具，不是仅仅针对这些困境的外在的和偶然的环境，而是更加适用于受制于情绪要素、相关的基本心理冲突或者挫折的所有方面。例如，一个已经被接受的文学批评的事实是，卡夫卡的小说通过探索面对没有灵魂、过分机械化世界的人的困惑，不仅 316
已经预见到了诸如集中营或者极权主义官僚统治的发展的成分，而且事实上比任何纯粹自然主义小说所能够做到的更加精确更加真实地描绘了它们的实质。当《等待戈多》——一部在英国或者美国完全是非政治的戏剧——于 1956 年解冻时期在波兰首次演出时，那里的观众立刻把它理解为是对于在这样一个社会中的生活挫折的描绘，在这个社会中，习惯性地用强调极大丰富的一天总会来到，来为今天的艰苦辩解。不久，人们发现，这样一种把情绪变为神话、由心理冲突和挫折的具体化形象所构成的戏剧是极其适宜处理东欧生活的现实的，而且还有一个优点，即由于它关注于神话和寓言背景下处境的心理成分，它不必因为涉及政治或者社会制度等诸如此类的东西而成为完全政治性的或者论战性的。

在波兰这个首先为艺术家争得一定程度自由的国家里，一些极有天赋的戏剧家转向了这种新型戏剧。这种超现实主义戏剧的传统早在战前就已存在这一事实，无疑对于这种发展有着影响，但是即使如此，同样无疑的是，也是因为对于法国和英国戏剧中正在发生的事情有着日益增加的了解。 317

斯瓦沃米尔·姆罗热克

姆罗热克（生于 1930 年）已经成为这些波兰先锋派戏剧家中最知名的。他的第一部剧作《警察》（1958 年 6 月 27 日在华沙首演）是一部典型的卡夫卡式的道德寓言。它描写了一个神秘国家里的情景，那里的秘密警察是如此成功，以至于对专制政权的反抗已经销声匿迹。只剩下惟一一个嫌疑人，他已经被关押了许多年，但是仍然拒绝承认自己有什么错误。令警察沮丧的是，他最终宣布自己转而信奉居统治地位的思想体系，这样就使秘密警察失去了存在的理由。警察头子不能让如此众多献身事业的忠诚战士失去生活来源，于是决定命令他的一个

手下犯下政治罪行，以便维持这支力量的存在。

在《公海》中，三个男人，一个胖子，一个瘦子，和一个不胖不瘦的，遭遇海难事故，流落在木筏上，现在面对着这样一种处境，就是其中一人必须让另外两人吃掉。他们尝试了各种政治方法——选举、讨论、科学分析，确定已经有了最好生活的人如果提前死去损失最小——以此来决定谁应该成为这个倒霉鬼。但是无论使用什么方法，出于某种神秘原因，总是落难的瘦子，三个人中间最弱的一个，他似乎是潜在的受害者。然而，他拒绝接受这个命运。只是在胖子劝告瘦子说他的死是一种英雄的、无私的行为的时候，他才最终同意死了。就在这时，在海水中摸索的不胖不瘦的人找到了一罐烘豆和香肠。现在不需要杀掉瘦子了。但是胖子命令他的附庸把罐子藏起来。“我不要烘豆，”他喃喃地说，“反正……你看不出来吗？他是多么快乐！”

在《脱衣舞》(1961 年)中，有两个男人被推进到一个空房间里。他
318 们对于这种待遇非常气愤。然后出现了一只大手，慢慢脱掉了他们的衣服。他们认为最好的办法就是向这只大手求饶。他们低三下四地请求大手原谅，还亲吻它。另外一只大手出现了，“戴着一只红色的手套。它招手示意，给他们戴上笨蛋高帽，把他们完全给罩住了。”红色大手让两个男人去哪里，他们就愿意去哪里。“只要叫我，我就会去，”其中一个说。

这些作品和一些其他短剧(《彼得·欧亨的殉难》、《查理》和《被缚之夜》)都是清楚明显、指向明确的政治寓言。《聚会》(1963 年)是一部更加雄心勃勃的短剧。三个男人被邀请、或者是自认为被邀请去参加一个聚会。他们到一个空房子里找乐。但是那里没有聚会。于是，为了好玩，他们劝其中一个人上吊，以便提供某种乐趣。正当他们准备实行这个行动的时候，远处传来了音乐声。这就说明附近什么地方有个聚会。戏剧结束时，三人之中的一个转而对观众说，“女士们！先生们！聚会在什么地方？”显然，这里有《等待戈多》的影响，但是环境是波兰民间习俗和民间文化的，出现了乡村乐队和奇特的舞蹈面具。

姆罗热克迄今为止最为雄心勃勃的剧作是《探戈》(1965 年 1 月在贝尔格莱德首演；1965 年 6 月在波兰比得戈希上演；然而，该剧于 1965 年 7 月 7 日在华沙的成功上演才被认为是它的真正首演)。《探戈》在华沙的上演是半个世纪以来波兰戏剧史上最具有爆炸性的事件。

《探戈》是一部非常复杂的戏剧。它可以称之为《哈姆雷特》的戏仿或者前戏，它表现一个男子对于其父母的行为感到震惊，为他母亲的男女乱交和父亲的盲目自满而深感羞愧。显然，这也是一个年轻人对于上一代人的严厉抨击，他们使他的国家陷入战争、沦陷和灾难之中。该 319
剧的年轻主人公阿瑟在一个没有价值的世界上成长起来。他的父亲想当艺术家而又没有才能，把他的时间都浪费在徒劳无益的先锋派试验上了。他的母亲和粗野的穷光蛋埃迪睡觉，这个家伙老是在这个家庭称之为家的凌乱不整的公寓周围转来转去。有个祖母，有时被迫躺进她已故丈夫的棺材里，这个棺材一直没有抬走。还有一个贵族叔父，风度典雅，脑筋糊涂。阿瑟渴望建立起行为、责任和秩序的标准和规则。他试图劝告他的侄子阿拉按照传统方式娶亲。阿拉无法理解仪式和责任的必要性。如果他和谁睡觉，那么她就会愿意让他这么干，而不需要什么仪式。但是阿瑟坚持要这些东西。于是他拿起了他父亲的枪，进行革命，强迫全家穿上体面的衣服，收拾好凌乱的房间，自己也准备好举行婚礼。然而他无法忍受它。当他认识到无法用暴力来强加旧秩序的时候，他喝了个酩酊大醉。昔日的价值已经被摧毁，无法用暴力来恢复。那还剩下些什么呢？只有暴力本身。“我问你：当什么也没有剩下，连反抗也不可能发生的时候，那时我们怎么能够从一无所有中获取什么东西呢？……只有权力！从一无所有中只能创造出权力。它存在着，即使其他任何东西都不存在……最关键的是要强大和坚决。我是强大的……归根结底，权力也是反抗！它就是命令形式的反抗……”

为了证明他的观点，阿瑟决定杀死他的叔父。阿拉试图吸引他的注意力，喊道，阿瑟的新娘已经在他结婚的那天早上和埃迪睡过觉了。阿瑟被惊呆了。他太仁慈了，无法成为纯粹暴力理论的工具。埃迪抓住了机会。他猛力一击把阿瑟打倒。现在纯粹暴力真正胜利了。家庭其他成员屈服于埃迪的统治。戏剧结束时，埃迪和贵族传统的代表老 320
叔父围着阿瑟的尸体跳起了探戈。

在这里，探戈是与反抗的原始冲动有关的一种象征。因为，当探戈还是一种新颖和大胆的舞蹈的时候，阿瑟父母的一代曾经为他们跳探戈舞的权利而斗争。到了最后，当反对传统价值的反抗已经摧毁了一切价值，除了权力——埃迪的权力、愚蠢大众的权力——之外一无所有的时候，在文明毁灭的废墟上，跳起了探戈舞。

反抗辩证法的这一实践的含义是非常清楚的：文化反抗导致一切价值毁灭、因此也导致知识分子理想主义者努力保存这些价值；知识分子认识到价值一旦毁灭就无法重建，只能剩下纯粹的权力；最后，因为知识分子无法冷酷地运用纯粹的权力，它被这个世界上的埃迪们所推翻。如果认为《探戈》只与共产主义世界相关，那将是错误的。价值的毁灭，庸俗大众占据权力宝座，最终也能够在西方世界发现。《探戈》是一部具有广泛重要性的剧作。它结构精美，充满创造性，非常滑稽。

塔杜施·鲁热维奇

姆罗热克是作为漫画家和怪诞作家开始自己的创作生涯的，而鲁热维奇则是作为抒情诗人开始、并且基本上是一直如此。一种梦幻和噩梦的气氛渗透了他的剧作，讽刺诗的段落散布在他的情节中。战争期间鲁热维奇和游击队一起作战，而后与其说是不得已不如说是自愿地继续生活在阴郁的上西里西亚工业地区的中心——在格利维策——
321 他始终保持着对于我们这个“标准化”时代生活的危机的认识。他的第一部戏剧《索引卡片》(1960 年 3 月 25 日在华沙首演)表现了他的主人公在同一时间既躺在床上，又处于他生活的不同阶段上，它们不断交替出现，他的名字变来变去，一会儿他是一个十七岁的学生，一会儿他是一个四十岁的官僚，接着又变成了学生，就像一个人对于自己意识中同时存在的生活的不同时期进行回忆那样。

一块空地
我希望找到，
我曾经留下的地方。
现在我知道：
没有空隙。
生活
就像流水
填满了裂纹和缝隙
没有痕迹。

我像一块石头那样沉没
直至水底。
我躺在海底
我感觉到
我似乎从来就不存在。

诗篇题为《浪子——根据希罗尼姆斯·博斯的一幅画像》,它被置于该剧开头,表达了隐藏在《索引卡片》怪诞情节下的哀伤之感。

在《拉奥孔群像》中,鲁热维奇变成了一位比较常规的讽刺家。该剧嘲笑了解冻之后假日出国变得容易时席卷东欧国家居民的旅行热。但是在他的第三部戏剧中,他又回到了他那种梦幻式的、抒情性的风格。《目击者,或曰我们几乎回到正常》(1963年)像一部奏鸣曲那样分为三个乐章。每个乐章都是独立自主的,但是三个乐章合在一起又产 322
生出一个基本主题变奏或者相关形象的总体效果。第一乐章是一首诗歌,由一男一女朗诵,是一系列新近赢得的和平时代的日常生活处于危机之中的形象。第二乐章表现一对已婚夫妇,似乎十分快乐,喋喋不休地说些尤涅斯库式的柔情蜜意的陈词滥调,同时他们又很忧虑,因为妻子的母亲要来和他们一起生活,而他们没有足够的空间;在对话时,他们有时相互报告他们能够透过窗户看见什么:孩子们抓住一只小猫,折磨它,最后把它给活埋了。第三乐章表现两个背对背坐在扶手椅上的男人。他们对话,试图描绘对方,但是他们没有看见对方一眼,因为他们不能离开椅子,我们知道,他们是经过激烈搏斗才成功地占有了各自的椅子的,因此没有什么东西能够引诱他们离开椅子,把椅子让给别人。在对话过程中,他们关心着他们中一个人能够看见的躺在路上的什么东西。它是一包破布,一条死狗,还是落难之人?可怕的东西越来越近,最后看得出来,这是一个垂死之人。但是要帮助他就得离开椅子,这显然不可能。《目击者》是一部抒情戏剧的小小经典作品,是对于隐藏在战后世界正常状态脆弱表皮下的残酷与冷漠的形象寓言。

鲁热维奇对于戏剧常规、甚至当今现存的先锋派戏剧的常规都不满意,他不停地进行试验。在《荒唐老头》中,中心人物是个老头,他被控猥亵小女孩,由一群裁缝充当的法官审判,而孩子们在舞台周围玩耍,丝毫没有注意到老头和法官。另一部短剧《被打断的表演》,副标题

323 为"没有上演的喜剧"，表现一位作家试图完成一部几度开头了的戏剧。这样，最终作家的思想活动本身变成了情节场面。

在捷克斯洛伐克，解冻到来的比波兰要晚，但是当它最终到来的时候，它更加深入，至少是在戏剧中。布拉格的一家先锋派剧院栏杆剧院着手上演了《等待戈多》和《乌布王》。

瓦茨拉夫·哈维尔

瓦茨拉夫·哈维尔（生于 1936 年），是这家剧院的艺术总监、著名批评家和导演杰·格罗斯曼的助手，然后逐渐参与剧本创作，成为这个紧密团体的常驻剧作家。他的第一部成功剧作是《花园聚会》（1963 年），展现了一种尖锐政治讽刺、帅克式的幽默和卡夫卡的深度的结合，这些构成了哈维尔作品的典型特色。故事发生在某个国家里，这里的当局决定取消"清洗办公室"，一个建设性的部门"就职办公室"担负此项任务。但是清洗办公室坚持认为这是不可能的。只要有东西需要清洗，那么只有"清洗办公室"能够胜任。主人公是一个野心家，他因为对于造成这种困境的争论和阴谋所做出的巨大贡献而得到提升。

哈维尔的第二部成功作品《备忘录》（1965 年）也探讨了官僚体制的阴暗世界。它表现了这样一个组织，它没有确定目的，但是异常复杂，它忽然发现自己面对着这样一个事实，即有人引进了一种新的官方语言，从此以后所有的事务都必须用它来处理。这种语言叫做普提迪
324 普语，创造它是用来避免一切误解的，因此复杂得难以想像。组织的领导人格罗斯无法读懂他得到的第一份译成普提迪普语的备忘录。因为虽然建立了一个翻译部门，但是取得一份核准的译本应该遵循的规则是如此复杂，以至于在实践中一件事情也不可能做完。格罗斯的部长助理巴拉斯显然是这种新语言引进之后来的，他利用了格罗斯对于新语言的不适应，取代了他，把他打发到下面某个位置去了。翻译部门的一位年轻女打字员喜欢格罗斯，非常同情他，最终决定打破规定，为他翻译了备忘录。据说新语言是有害的，根本就不应该引进。由于这个新的情况，格罗斯重返办公室。巴拉斯被贬黜了，但是他卑躬屈膝地坦白了他的罪行，保住了作为格罗斯助理的位子。格罗斯虽然重新掌握

了权力，但是已经精神沮丧。当他发现正在引进另外一种新语言的时候——这次语言非常简单，一个词具有几乎无数种意义——他决定不再受这个罪了。因此，当那个因为为格罗斯翻译备忘录破坏了规定而被开除的打字员玛利亚来请求他的帮助的时候，他发表了一篇捍卫人的价值的热情讲话，拒绝帮助她。最终，她又破坏了规定，帮助他……

该剧中所讨论的新语言的理论被成功地创造出来了(毕竟布拉格是现代结构主义语言学的故乡，哈维尔在很大程度上运用了信息理论以及大量术语)，在一个过去人的生死全都依赖于个人对于神圣的马克思主义文本的精确解释的国家里，十分明显，这些语言是人们处境的隐喻。情节的构建完全是对称的，格罗斯没落道路上的每个场面精确地对应着他重新崛起取得权力的每个场面。哈维尔是一位对于不同语境
中几乎相同的阶段进行反讽性颠倒重复的大师。在对于官僚主义程序 325
进行嘲笑的后面，在维特根斯坦语言游戏的后面，还有第三层含义：格罗斯就是那种陷身于争取地位、权力和名誉的无穷无尽和徒劳无益斗争的“人人”。

哈维尔的剧作和栏杆剧院在造成布拉格之春得以出现的氛围中发挥了重要作用，紧随布拉格之春而来的则是 1968 年 8 月苏联对于捷克斯洛伐克的占领。对于哈维尔和格罗斯曼来说，这意味着他们的戏剧活动的终结，哈维尔被剥夺了作为剧作家进行工作和发表作品的权利。他和其他捷克剧作家如帕维尔·科赫特、伊万·科里马、弗兰蒂斯基·帕弗里茨基等人仍然处于反抗苏联人强加的新斯大林主义统治的前线。哈维尔是要求履行赫尔辛基协议人权条款运动的最杰出的代言人之一。他的许多剧作以讽刺的笔调描写捷克斯洛伐克的情境，它们在
德国、斯堪地那维亚地区和英国演出。 326

第七章　荒诞派的传统

也许令人感到奇怪，试图追溯荒诞派所植根的传统的脉络的章节放在论述其代表人物的章节之后而非之前。但是观念的历史也和其他历史一样，本质上是一种对于作为现今变化全貌的现今状况的来源及其变化进行的探索。如果我们想要寻找像荒诞派戏剧这样一种当代现象的萌芽，那么就首先必须对于它的性质进行充分的定义，以便能够辨别那些反复出现的要素，这些要素由构成它的不断变化的趣味与观点以千变万化的形式组合和再组合。先锋派运动并不是完全新颖的和史无前例的。荒诞派戏剧是一种向着古老的、甚至是过时的传统的回归。它的新颖性在于它是这些前身的有些异乎寻常的组合，对于这些前身的概述将说明，作为反叛传统和不可理解的创新打动缺乏思想准备的观众的东西，事实上是传统方法的扩张、发展和重新评价，这些东西在稍微有些不同的语境中就是人们熟悉的和完全可以接受的。

只是因为对于戏剧怀有自然主义和叙事程式的既定期望，观众才会对于像尤涅斯库的《秃头歌女》这样一出戏剧感到震惊和不可理解。让这样的观众坐在杂耍厅里，他将会发现，戏剧演员及其配角的对答同样是胡说八道的，同样是没有情节或者叙事内容的，但却是完全可以接受的。让他带着孩子去看到处都有的根据《阿丽斯漫游奇境》改编的戏剧，他将会发现传统的荒诞派戏剧的一个古老例证，它完全令人愉快而且明白易懂。只是因为习惯和僵化程式缩小了公众对于是什么东西构成严格意义上的戏剧的期望，致使拓宽戏剧范围的努力遭遇了某些人的愤怒抗议，他们就是想要来看一种定义明确的娱乐，他们缺乏思维的自主性、无法让稍微有些不同的方法对他们产生影响。

荒诞派戏剧以新的和各种各样组合的方法所展示的古老传统——

当然，也是对于完全当代的问题和关注的表达——也许可以按照下列标题分类：

“纯”戏剧；即抽象场面效果，在马戏、滑稽歌舞、魔术、杂技、斗牛或者哑剧中常见；

小丑、玩笑、胡闹；

胡说八道；

梦境与幻想文学，常常具有强烈寓意成分。

这些分类时常重叠；小丑依赖于胡说八道和抽象场面效果，那些中世纪的放肆巡游以及其他仪式行列等没有情节的抽象的戏剧景观常常含有寓意。但是它们之间的区别却可以在许多情况下澄清问题，可以用于区分发展的不同脉络。

荒诞派戏剧中“纯粹”的、抽象的戏剧的成分是它的反文学观念的一个方面，即它放弃把语言作为表达最深层意义的工具。在热奈对于仪式和纯粹风格化行动的使用中；在尤涅斯库的物件的堆积中；在《等待戈多》反复出现的帽子杂耍中；在阿达莫夫早期剧作的人物观念的外
328 化中；在塔尔迪厄从运动和音响中创造戏剧的努力中；在贝克特和尤涅斯库的芭蕾和哑剧中，我们发现了一种向着早期非语言的戏剧形式的回归。

戏剧总不只是语言。语言只能够读，但是真正的戏剧却只能在表演中体现出来。斗牛士进入场地的入场式，奥林匹克运动会开幕式上参加者的行列，元首穿越首都街道的检阅，举行弥撒时牧师的意味深长的动作——所有这些都包含着纯粹抽象戏剧效果的强有力的成分。它们具有深层的、时常是形而上的意义，比语言所能够表达的更多。这些就是把任何舞台表演与剧作阅读区别开来的要素，就是存在于词语以外的要素，就像印度艺人的表演，这种表演使得赫兹列特对于人的能力大为赞赏，并且使他能够洞察人的天性：“那么我们看见起作用的是微不足道的力量呢，还是近乎神奇的力量呢？这就是人的天赋的最大伸展，就是从小训练身心的功能，从不间断，一直想要在成年时使用，这样才能做到或者接近于做到。人，你是一个奇异的动物，你找到了自己的道路。你能够做奇异的事情，但是你并没有加以运用！”这就是戏剧表演中具体形象和技巧的奇异形而上力量，尼采在《悲剧的诞生》中谈到了这种力量：“神话决不可能在口头词语中得到它的充分体现。场面的

结构和可见的形象，比起诗人自己以词语和概念来表达的东西，能够揭示出更加深层的智慧。”

在没有词语的技巧表演者——魔术、杂技、走钢丝、高空杂技和动 329
物表演——与丑角之间，一直有着一种亲密关系。这就是戏剧的第二种强有力的和深厚的传统，正统戏剧一再从其中汲取力量和活力。它是一种古代滑稽剧的传统，即一种与经典悲剧和喜剧共生的大众艺术形式，而且时常更加大众更加流行。滑稽剧是一种包含了舞蹈、歌唱和杂耍的景观，但是主要基于以半即兴的自发丑角表演的方式对于类型人物进行广泛的现实主义的表现。

伟大的历史学家和把滑稽剧从遥远源泉重新发现出来的有功之臣赫尔曼·赖克试图追溯从拉丁滑稽剧经过中世纪戏剧的喜剧人物到意大利即兴喜剧和莎士比亚丑角的线索。自从他的里程碑式著作出版以来，他的大部分关于这一传统的直接证据已经受到质疑，但是所有这些形式之间的深层内在联系仍然是不证自明的事实。

在古代滑稽剧中，丑角作为白痴或者傻瓜出现；他的荒唐行为源自他没有能力理解最简单的逻辑关系。赖克引证了一个人物，他要卖掉自己的房子，于是带了一块砖作为样品到处跑——即兴喜剧中的阿莱奇诺也有这个噱头。另外一个此类人物想要教会他的驴子光走路不吃东西的本事。当驴子最终饿死的时候，他说，“我遭受了严重损失；当我的驴子学会了光走路不吃东西的时候，它死掉了。”另外一个此类傻瓜人物梦到他踩上了一颗钉子，弄伤了脚。于是他把脚用绷带包起来。他的朋友问他发生了什么事情，得到的回答是他梦到他踩上了钉子，于是他的朋友说，“的确，我们真是傻子！我们为什么要光着脚睡觉呢？” 330

这种怪诞人物出现在粗糙现实主义传统的滑稽剧中，但是，作为一种特色，它们时常是半即兴的，不受正规悲剧或者喜剧的任何严格规则的限制。人物的数量没有限制；有妇女出演，并且担任主要角色；没有时间和地点的整一。除了情节预先安排好的戏剧以外，还有短小演出，它们同样没有情节，包括动物模仿、舞蹈、或者杂耍把戏。在古代后期，带有梦幻主题的奇幻情节变得流行起来。赖克引用阿普列尤斯的说法，这是“幻想滑稽剧”，他还说，

“我们不仅应该考虑‘幻想’作为‘东扯西拉，胡说八道’的这类低层意义，还应该考虑它作为‘梦想，以及讨论思考奇异事物’这类更高级的

意义。的确，滑稽剧由于具有现实主义，并不经常包含奇怪的梦想和幻想，不像阿里斯托芬的戏剧那样。在一则关于朱文纳尔的注释中，滑稽剧被称为'怪事'。事实上，每一种幻想性的东西都是古怪的，傻瓜模仿、丑角和笨蛋角色也是如此。这种说法也许涉及这两个方面。因此，在滑稽剧中，高级的和低级的，严肃甚至可怕的事物与古怪和幽默的事物奇妙地混合到了一起；直露的现实主义与高度幻想性和魔术性混合到了一起。"

几乎没有什么滑稽剧保存下来。它的大多数戏剧是即兴的，甚至那些写下来的戏剧也被认为是不值得传抄后世的。在流传至今的古代戏剧文学中，只有阿里斯托芬的戏剧包含了同样的想像的自由与幻想和粗俗喜剧的混合，而后二者正是野蛮粗俗的滑稽剧的特色。然而，尽管阿里斯托芬的戏剧有着辉煌的创造，但是它们至少对于正规的文学
331 性戏剧的发展影响不大。如果说它们的精神继续存在，那么它是活在戏剧传统的其他流派里——即反文学的、即兴的民间戏剧中，它在主题议论上一直是同样没有限制，同样东拉西扯和肆无忌惮的。

正是这一传统流派，在整个中世纪一直活跃着，这要归功于罗马滑稽剧的直接传人巡回演出的滑稽演员和丑角，而学院派人士则抄录普劳图斯和泰伦斯的喜剧。那些丑角表演和装傻卖乖在法国和英国神秘剧的喜剧人物身上重新出现，经常是作为魔鬼和拟人化的罪行；以及在法国中世纪文学的无数笑剧和德国中世纪后期狂欢节中的民间讽刺滑稽戏剧。

古代滑稽剧的另外一种传承是宫廷小丑："他所配带的长木棍是古代喜剧演员的木剑。"丑角和弄臣都是莎士比亚戏剧中的喜剧人物。这里不是详细研究作为荒诞派戏剧前驱的莎士比亚笔下的丑角、弄臣和恶棍的地方。我们中大多数人对于莎士比亚是太熟悉不过了，以至于注意不到在他的戏剧中，颠倒的逻辑推理、虚假的演绎推理、自由联想以及真正的和假装的疯狂中的诗意是多么丰富，它们与我们在尤涅斯库、贝克特和品特戏剧中所发现的东西是完全相同的类型。这不是说这些后世戏剧家可以和莎士比亚相提并论，而仅仅是指出，幻想和废话拥有一个相当令人尊敬和一般可以接受的传统。

莎士比亚戏剧中的这些要素仅仅是整体的一个组成部分，埋藏在诗歌的和文学的、流行的和庸俗的成分的丰富混合物中，但是它们有所

表现——《量罪记》中巴那丁那种低级傻瓜的世俗粗鄙，他拒绝被处死，
因为他宿醉未醒；《维洛那二绅士》中朗斯的幼稚愚蠢；朗斯洛特的淘 332
气，费斯特的忧郁疯癫，或者《李尔王》中的弄臣。也表现在莎士比亚作品中福斯塔夫、凯列班等原型人物身上人的潜意识的体现，以及奥菲利亚、理查二世和李尔崇高的疯狂——真正地沉入了非理性的领域。另外，在像《仲夏夜之梦》这样的戏剧中，工匠戏是对于常规诗歌语言的尖刻戏仿，而波顿变成驴子则是用于揭示他的本性。但是，最终，在莎士比亚的作品中，存在着一种强烈的人的处境的徒劳和荒诞之感。这一点特别明显地表现在《特洛伊罗斯和克瑞西达》等悲喜剧中，其中爱和英雄主义遭到残酷贬低，但是它隐藏着莎士比亚的大部分人生观：

“我们对于神来说，就像苍蝇对于顽童；
他们杀死我们只是为了好玩。”

如果说在莎士比亚的戏剧中，是把粗俗的、自发的以及在许多方面是非理性的民间传统的成分硬塞进了文学之中的话（由于有了这些成分，人们推迟了很长时间才接受莎士比亚为一个严肃和正规的诗人），那么文学领域之外的自发戏剧的传统却以即兴喜剧的形式在意大利继续和繁荣着。无论赖克关于滑稽剧和即兴喜剧之间存在直接联系的意见——罗马的萨尼奥就是后来的傻瓜赞尼（英国流行戏剧中的傻瓜扎尼）和滑头司卡班——正确与否，这两种样式的深层相似性是显而易见的。它们满足了人们要求玩笑的愿望，即在自发的笑声中解除压抑之感。许多传统玩笑——即兴喜剧中的语言的和非语言的噱头——与滑稽剧中的这些东西有着紧密的家族相似性。在这里，我们又看到了愚昧的呆子，他不能理解最简单的日常词汇的意义，陷入了无穷无尽的语
义思考和误解之中。反复出现的各种狡猾好色的仆人、吹牛家、食客、 333
糊涂老头和假学者，他们把人潜意识的基本冲动以粗犷有力的形象投射在舞台上。这种戏剧本质上是简单的，主要依赖于演出者的精湛专业技巧。正如约瑟夫·格雷戈所指出的，“我们要想对于这种戏剧有个概念，那么我们就得想像这些本身非常陈腐的主题是以超常混乱的形式表现出来的；本身滑稽透顶的笑话是以超常灵活的语言表达出来的；而杂技是以超常的技艺表演出来的。”

即兴喜剧对于我们的吸引力是如此强大，以至于它以各种面目生存至今。在法国，它通过莫里哀和马里沃这些戏剧家的作品进入了正统戏剧之中。但是它也以非文学的形式存在于走钢丝的哑剧中，德布罗在这种艺术中创造了沉默、苍白和害相思病的皮埃罗的原型形象。在英国，丑角表演把即兴喜剧的传统一直保持到了十九世纪，此时它在格里马尔迪那具有灵感的丑角表演中达到了高峰。丑角表演形成了后来英国哑剧的基础，它以多少有些修改的形式流传至今，成为一种压抑不住的真正的粗俗民间戏剧形式。

丑角表演的其他要素融入了英国歌舞杂耍和美国杂耍歌舞的传统之中，有相声喜剧演员、踢踏舞蹈演员和滑稽歌唱演员。这种样式中最伟大的表演者达到了悲喜剧性哀婉的高度，使得许多当代正统戏剧相形见绌。这些表演中最伟大的演员是邓·伦诺，关于他的事迹马克斯·比尔博姆写到：

“这张脸忧虑地皱着……这张脸是如此的悲哀，所有的悲剧都写在
334 了这张小猴子的脸上，然而它可能突然张开嘴来，开怀大笑，或者抬起眼睛望着远方，流露出某种与命运这个暴君搏斗的胜利之感；这个可怜的人，他是如此地上当受骗，但是又如此地勇敢坚强，他高声尖叫，手舞足蹈；弯曲而不倒下；弱小而又执著；他是一个在根本不值得生活的世界上进行生活的意志的体现——的确，所有的同情总是在邓·伦诺的身上。”

邓·伦诺的饶舌有时包含具有某种哲学性的废话，很容易令人想起荒诞派戏剧——例如，他问道，“啊，人是什么？他为什么在这里？他从何处来？他向何处去？”

就这样，古代滑稽剧的线索穿过中世纪的丑角和弄臣与即兴喜剧的傻瓜角色和阿莱奇诺，又出现在英国和美国的歌舞杂耍喜剧演员身上。从这两国的歌舞杂耍中，二十世纪产生了最可能被认为是其流行艺术的惟一伟大成就的东西——启斯东警察、查理·卓别林、巴斯特·基顿和其他一些不朽的表演者的默片。怪诞喜剧的噱头类型和疯狂追赶直接起源于英美歌舞杂耍的丑角表演和杂技舞蹈。但是格雷戈在谈及即兴喜剧的效果时所说到的动作的超常灵活性，得到了银幕魔术进一步的奇异的提高。

默片喜剧无疑是对于荒诞派戏剧具有决定性的一种影响。它有一

个梦幻般的奇怪世界，人们与现实隔离，用疑惑不解的眼睛从外面观看这个世界。它有噩梦的特点，展示一个不停地完全没有意义地运转着的世界。它反复展现了没有词语和目的的行为的深厚诗意力量。这种 335
电影的伟大表演者卓别林和巴斯特·基顿都是在面对一个失去控制的机器世界时人的坚忍冷漠的完美体现。

电影中声音的出现扼杀了喜剧的这个英雄时代的进程与幻想，但是它开启了古老杂耍传统其他方面发展的道路。劳雷尔和哈代、W. C. 菲尔茨和马克斯兄弟也对于荒诞派戏剧发挥了影响。在尤涅斯库的《椅子》中，老人用"像斯坦·劳雷尔那样挠头"来体现2月这个月份，当《牧羊人的变色龙》在美国首演时，他亲口告诉一个观众说，法国超现实主义"哺育"了他，但是对他影响最大的三个人是格劳乔、奇科和哈波·马克斯。

由于马克斯兄弟具有作为杂耍演员的反应速度和技巧，哈波的一言不发，以及他们对话的狂放的超现实主义，他们的确一方面在即兴喜剧和歌舞杂耍之间、另外一方面在即兴喜剧和荒诞派戏剧之间建立起了桥梁。像《歌剧院一夜》中那个著名场面，其中越来越多的人进入一艘海轮上的一个小舱，就具有尤涅斯库那种物的堆积和狂热。然而，马克斯兄弟的表演也可以看出来是古老的和高度熟练的巡回表演部落的代表人物。他们和伟大的W. C. 菲尔茨以及同样伟大的格罗克属于同一范畴，前者是优秀的超现实主义喜剧家，同时也是熟练的杂耍艺人，后者既是杂技演员，又是素养极高的音乐家。

在今天的电影中，这种艺术的真正代表只有一位仍然健在，如果说他还有什么的话，那就是他是一位过于清醒和成熟的艺术家，因此缺乏他的前辈所拥有的某些杰出的天真与粗俗。尽管如此，雅克·塔蒂扮演的于洛先生仍然是无助地淹没在我们时代冷酷无情的机器文明中的 336
一个形象。塔蒂的方法与荒诞派戏剧的方法密切相关，特别是他对于语言的贬斥，把语言作为模糊的背景性窃窃私语使用，以及巧妙地引入充满高度象征意味的形象，如在《我的舅舅》中精彩的最后一场，他从一个疯狂机械化的繁忙机场出发，巧妙地造成了一种死亡的形象。

即兴喜剧的传统还以其他许多模样重新出现。它的人物存在于木偶戏与潘趣和朱迪滑稽剧中，而它们又以自己的方式影响了荒诞派戏

剧的作家们。

在中欧，即兴喜剧的传统与伊丽莎白时代的丑角与恶棍的传统融合，产生出来长长的一系列皮克赫林、汉斯·沃尔茨和其他粗俗喜剧人物，他们支配了十七、十八两个世纪的民间戏剧。在奥地利的民间戏剧中，这种传统与另外一系列发展即巴洛克景观剧和耶稣会寓意剧的传统融合，产生了一种把丑角与寓意形象结合起来的样式，而它则预示了荒诞派戏剧的许多要素。施坎奈德为莫扎特的《魔笛》所写的剧本是这种样式的一个普通范例，而它最伟大的代表则是维也纳的演员兼剧作家费迪南·雷蒙德(1790—1836)。由于雷蒙德的语言具有强烈的地方色彩，因此现在他的戏剧在奥地利以外的地方相对鲜为人知，在他的戏剧中，我们发现了粗俗喜剧与淳朴诗意寓言融合的场面。在《农民百万富翁》中，庸俗粗鄙的喜剧性暴发户百万富翁沃泽尔面对着自己的青春，这是一个可爱的男孩子，礼貌地向他告辞，而自己的老年已经在敲门了，在被拒绝之后，老年破门而入。这里，像在荒诞派戏剧的最佳作
337 品中一样，呈现在我们眼前的人的处境，是一种舞台上有血有肉的具体诗意形象，同时既具有粗俗的喜剧性，又具有悲剧性。

作为维也纳民间戏剧代表人物的雷蒙德的后继者是约翰·内斯特罗伊(1801—1862)，他也创作这类风格的寓意剧，但是他的长处在于他是一位表现语言荒诞性的大师，是装腔作势戏剧的无情讽刺者，因此也预示了荒诞派戏剧的某些特色。内斯特罗伊的大多数对话是无法翻译的，因为它是粗俗的方言，充满地方暗喻和大量微妙双关。但是在他的《朱迪丝与霍洛芬尼斯》(1849年，是对于赫贝尔的《朱迪丝》的戏仿)的如下一小段对话中，也许能够窥见他的超现实主义特色：

“我是大自然最杰出的作品(伟大的战士霍洛芬尼斯自吹)；我还没有打过一次败仗；我是将军里的处子。总有一天我要和自己打一仗，看看谁更厉害——是我呢还是咱呢?”

在一个更具有文学性的层面上，即兴喜剧的传统与莎士比亚的丑角的传统在荒诞派戏剧的另外一位先驱者那里结合起来了，他就是格奥尔格·毕希纳(1813—1837)，德语世界里最伟大的戏剧家之一。毕希纳的轻松喜剧《莱昂斯与莱娜》(1836年)题有一段出自《皆大欢喜》的铭言：

"啊，我是一个傻子，
我想要一件彩衣……"

该剧描写人的存在的徒劳无益，只能通过爱和看透自己的荒诞性的能力来解脱。正如瓦莱里奥在一段源自莎士比亚小丑的话中所说的：

"太阳看起来像一个酒店招牌，上面的红云像是它的文字——金色 338
太阳酒店。下面的土地和水面像是一张倒满了酒的桌子，我们躺在上面，出于无聊与上帝和魔鬼玩扑克，你是一个扑克国王，我是一个扑克杰克，所缺的就是女王，一个满怀做作情感的美丽女王。"

写了这部有成熟丑角表演的文雅克制喜剧的这个毕希纳，也是另外一种类型的荒诞派戏剧——关于精神异常和执迷的狂暴野蛮戏剧——的先锋人物之一。《沃伊采克》是他1837年二十三岁死前尚未完成的戏剧，是世界文学中描写一个饱受折磨的人的首批剧作之一，这是一个被幻觉弄得几乎精神崩溃、整天烦恼不安的悲剧性人物。由于有折磨可怜无助的沃伊采克的一系列古怪的噩梦般的人物（特别是拿他进行科学试验的医生），以及语言的狂暴和反常，《沃伊采克》成为了首批现代戏剧之一——它也是布莱希特、德国表现主义以及以阿达莫夫的早期剧作为典范的荒诞派戏剧的黑色风格的萌芽。

毕希纳的同时代人克里斯蒂安·迪特里希·格拉伯也许没有毕希纳的天才，但是他也属于对于荒诞派戏剧有着影响的那帮恶魔派诗人。在他的喜剧《玩笑、讽刺、反讽及其深层意义》中，魔鬼访问地球，却被误认为是一个女小说家，这是一部黑色幽默的杰作，阿尔弗雷德·扎利把它译成了法语（题为《安静》）。

从毕希纳和格拉伯，发展的线索又通向了魏德金、达达主义、德国表现主义和早期的布莱希特。

但是在我们转向荒诞派戏剧的这些以及其他一些直接先驱人物之
前，我们必须论述另外一种源流的历史，它对于荒诞派戏剧的特质有所 339
贡献，这就是废话文学。

"喜欢废话，"弗洛伊德在他关于喜剧性根源的研究中说，"根源在于当我们可以摆脱逻辑的紧身衣时能够享受到一种自由的感觉。"当时弗洛伊德正在写论文，他马上接着写，这种愉悦"被掩盖在严肃生活之

下，到了几乎看不见的地步”，因此，他到孩子们喜欢玩而不管其意义或者逻辑顺序的串字游戏中，到醉酒兴奋时学生的胡闹中寻找证据。意义重大的是，当前在“严肃的成人的生活”中对于合乎理性的要求日益增加的时候，文学和戏剧也日益通过废话给予解放的空间。而在第一次世界大战之前的维也纳僵化的中产阶级世界里，是无论如何也不会允许这些废话的。

然而，若干世纪以来，废话文学和废话诗歌已经为摆脱逻辑的束缚提供了许多空间。罗贝尔·贝纳扬以十九世纪法国学者废话诗歌作为他令人着迷的《废话选集》的开头。我们也在菲利普·德·雷米，即博马努瓦尔先生(1250—1296)的《打油诗》中读到一条酸臭的鲱鱼导致吉索城受到围攻，一件旧衬衫想要在法庭上进行辩护：

“一件旧衬衫
学申辩
整日忙，
一只红樱桃
法庭上
来诽谤。
若非旧汤勺
歇息时
340 成鱼塘，
泰晤士河水
流进一只筐。”

虽然这也许是保存下来的废话歌谣的最早范例，但是我们可以确信，从远古时代起，成人们就向儿童吟唱废话歌谣。废话是魔术性的，而魔术性咒语通常是由具有韵律但是意义已经失去的音节构成，而这些音节原来曾经包含意义。

大多数国家的儿歌都包括大量废话歌谣。在《牛津儿歌词典》中，伊奥纳和皮特·奥佩为著名的废话歌谣《矮胖子汉普蒂·邓普蒂》找到了证据，在德国、丹麦、瑞典、法国、瑞士和芬兰都有它的版本。在以上两位作者的研究著作《学生传说与语言》中，他们搜集了英国学校儿童

中还在口头传承的废话歌谣——这些证据说明，在今天和在弗洛伊德时代或者十三世纪一样，从逻辑的束缚中解脱出来的要求是多么强有力。

词语废话的文学所表达的东西远比游戏要多。在试图突破逻辑与语言的束缚的时候，它也冲击着人的处境的围墙本身。这就是隐藏在也许是最伟大的废话散文和诗歌大师弗朗索瓦·拉伯雷的丰富形象后面的动机，他想像了一个具有超人胃口的巨人的世界，他以如此丰富和夸张的语言描绘了这个世界，这个世界超越了相当贫乏的真实世界，它是向着无限世界的一瞥。拉伯雷针对意义的贫乏和局限，提供了一个无限自由的远景，它突破了人道主义的德廉美修道院的规则"为所欲为"，但是包含了创造想像的新概念和新世界的自由。

词语废话是真正意义上的形而上的努力，是冲破和超越物质世界 341
及其逻辑的局限性的奋斗：

"就像无言的喃喃之声
或者像两个穿着马裤的士兵；
或者像红色猫咪的灰色羊毛，
或者像邋遢帽子上发亮的皮条；
或者像太阳下山后的阴影，
或者像没有思想的心灵；
　　即便如此，这个人一直没有被人遗忘
　　直到他的孩子死去，并且埋葬……"

理查德·科贝特(1582—1635)发出这样的歌唱，他是本·琼生的朋友，一度曾任牛津主教。正是这种想要抓住太阳落山之后的阴影、或者听到人类没有说出的喃喃之声的欲望，隐藏在胡说八道的冲动的后面。因此，英国最伟大的胡说八道大师刘易斯·卡罗尔和爱德华·李尔分别又是逻辑学家兼数学家和自然科学家，这并非偶然。这两个迷人的作家为美学、哲学和心理学研究提供了无尽的素材。在我们这里的语境中，只需注意他们作品中的语言和存在之间的联系。

李尔和卡罗尔都是从未听说过的生物的伟大发明者，这些生物因为得名而存在。例如，李尔的《胡说八道植物学》包括了像"山钟"这种

花，它有怀表形状的花朵；或者"蠕豆"，它有一根蠕虫攀缘的茎。然而，这些发明在李尔那些最伟大的废话歌谣面前都相形见绌，这些歌谣包括《鼻子发光的东》，他住在格鲁姆布林安大平原上，英国佬们曾经造访过他，他乘坐一面筛子渡过海洋；还有容朋伯，他住在"乌木海岸，那里
342 有早熟的南瓜开花"，还有坡伯，他没有脚趾——所有这些幻想的自发创造物都摆脱了现实束缚，因此能够通过命名加以创造。

在李尔的作品中，当然也有一种破坏性的、残酷的色彩。在他的五行打油诗中，无数的人物被粉碎、被吞噬、被杀戮、被火烧、或者毁灭：

"有个老人叫布达，
他的行为越来越粗暴；
到最后，用锤敲，把这个布达来干掉，
他们平息了他的吵闹。"

在一个摆脱了逻辑束缚的世界里，愿望满足不受人类仁义道德方面考虑的约束。然而在这里，人物的命运依然受到他们所居住的地点的统治。如果布达老人因为行为粗暴必须死去的话，那么这完全是一个地理上的偶然事件。因为

"有个老人叫卡迪芝
他总是彬彬有礼对女士，"

但是，这并不能保护他在实践他的良好风度的时候出事而被淹死。如同在荒诞派戏剧中一样，也如同在人的潜意识的巨大世界中一样，诗歌和残忍、自发柔情和毁灭在爱德华·李尔的胡说八道的世界里紧密交织。

但是，这个世界上的偶然事件是由名称的押韵与否决定的吗？这个世界没有真实世界那么残忍，那么其中居民的命运是由他们的偶然出生、种族还是环境所决定的吗？

"有个老人叫坎普·霍恩
他希望自己根本没有出生；

所以他坐在椅子上，直到绝望而死，
这个名叫坎普·霍恩伤心的老头子。”

这就是为什么在刘易斯·卡罗尔的胡说八道的世界里，还有某种人试图要打破含义和意义决定论，而在现实中这些东西是摆脱不了的： 343

“当我使用一个词时，”矮胖子汉普蒂·邓普蒂以一种嘲讽的语调说，“它就意味着我选择要它意味的东西——不多不少。”

“问题是，”阿丽斯说，“你是否能够使词语意味如此之多的东西。”

“问题是，”矮胖子汉普蒂·邓普蒂说，“这就是必须掌握的东西——就是这样。”

当遇到不可表达的东西的时候，对于词语意义的这种把握就可能丧失。这就是《追捕蛇鲨》中银行家遭遇那个恐怖巨怪时的情况：

“那天无论谁在场都会惊骇不已，
他身穿全套晚礼服站起，
他表情痛苦，努力想说些什么
但是他的舌头再也不能表达。

他倒在了椅子里——两手抓头——
用最矫揉造作的语调唱歌
完全空洞的词语证明了他已经精神错乱，
当他上下牙齿打架的时候。”

《追捕蛇鲨》是一部向着未知世界进行探险的著作——向着存在的极限的探险。当诗歌的主人公银行家最终遇到一条蛇鲨的时候，这是一个恐怖巨怪，而与一个恐怖巨怪接触就意味着人已经消失进入了虚无之中。在刘易斯·卡罗尔的作品中，有一种对于虚空的渴望，那里既没有存在也没有语言。

正如伊丽莎白·休厄尔小姐在她关于李尔和卡罗尔的精彩研究著作《胡说八道的领域》中所指出的，“经过哈哈镜”中最重要的段落之一是阿丽斯在一片树林里的探险，那里的东西都没有名称。在这片树林里，阿丽斯忘记了自己的名字：“那么它真的发生了，真的！那么现在，

我是谁呢？如果我能够的话，我一定得想起来！我决心要想起来！”但是她忘记了自己的名字，也忘记了自己的身份。她碰见了一只小鹿，它也忘记了自己的身份，

> “于是她们一块儿在树林里走，阿丽斯的手臂亲切地挽着小鹿柔软的脖子，直到她们走进另外一片开阔地带，
> 344 小鹿突然纵身一跃，摆脱了阿丽斯的手臂。‘我是一只小鹿！’它高兴地喊道。‘老天！你是一个孩子！’它美丽的褐色眼睛里突然闪过一种警惕的光芒，下一瞬间，它已经全速地跑开了。”

休厄尔小姐评论说，“这里暗示，失去你的名字就是以某种方式获得自由，因为没有姓名的人不再处于控制之下……它还暗示，失去语言将增加与生物的友爱团结。”换句话说，受到语言限定的个人身份即具有姓名，就是造成我们隔离的根源，也是强加在处于存在整体中我们身上的限制的根源。因此，通过摧毁语言——通过胡说八道，即对事物进行随意而非偶然的命名——像刘易斯·卡罗尔这样的废话诗人表达了我们想要与世界合为一体的神秘渴望。

这种形而上的动机在德国废话诗人克里斯蒂安·摩根斯特恩(1871—1914)身上更加清晰可见。摩根斯特恩比卡罗尔更加富于哲学意味，他的废话诗时常建立在他把所有概念都看做是同样真实的。例如在《木头栏杆》中，一位建筑师选取栏杆木板之间的空间，用这种材料建设了一座房子：

> “栏杆完全惊呆了：
> 每根柱子立在那里，身边一无所有。
>
> 一种不敢正视的景象。
> (他们指控它有伤风化。)”

在摩根斯特恩的《绞架之歌》中有一种强烈的黑色幽默的色彩，因为它
345 是谐音双关语和宇宙性恐怖的混合物——一个膝盖自己周游世界，因

为它的主人在某一次战争中粉身碎骨了；一个死人的衬衫在风中哭泣；或者一张三明治包装纸躺在一棵孤树下面的雪地里，

“……无疑，出于恐惧，开始
思考，开始，着手，展开
思考只是思考，这里得到，
接受（由于恐惧）——一种思想……”

从而预示了海德格尔的存在哲学（该诗发表于1916年），但是它最后被一只鸟吃掉了。

像爱德华·李尔一样，摩根斯特恩是一个动物新物种的锲而不舍的发明者；像刘易斯·卡罗尔一样，他企图以一种完全属于自己的语言写诗：

“克罗克罗瓦弗奇？塞默默米！
塞伊厄克隆托——普拉弗利普罗：
比弗奇，比弗奇；胡拉勒米：
库瓦斯蒂，巴斯蒂波……
拉鲁拉鲁拉鲁拉！”

爱德华·李尔、刘易斯·卡罗尔和克里斯蒂安·摩根斯特恩是那些在胡说八道中找到宣泄的许多诗人中最重要的几位。还有数量惊人的完全严肃的诗人，他们偶然也写写废话诗；这些人包括塞缪尔·约翰生、查尔斯·兰姆、济慈和维克多·雨果。废话诗的范围不易确定。拜伦的《堂璜》那种极为机智的诗句属于胡说八道诗歌吗，还有托马斯·胡德的精妙的双关和谐音呢？卡通电影的先驱威廉·布希杰出的插图歌谣故事可以列入废话诗中吗？还有为《蓬头彼得》配词的那些冷酷的歌谣呢？以及希莱尔·贝洛克的《劝世故事集》？所有这些作品都包含 346
了真正胡说八道世界的某种要素——它的生机或者残忍，这也是哈里·格雷厄姆《无情歌谣》或者约阿西姆·林格奈茨的《乱七八糟》和《把儿童搞糊涂的书》的突出特点。

废话散文的范围同样广阔，从劳伦斯·斯特恩到利希滕伯格的格

言警句,从查尔斯·诺迪尔到马克·吐温和安布罗斯·比尔斯。还有林·拉德纳(1885—1933)快乐的废话短剧,艾德蒙·威尔森曾经把它们与达达主义者的作品相提并论,但是它们基本上属于盎格鲁撒克逊废话散文传统。这些荒谬艺术的小型杰作虽然以戏剧的形式写成,甚至偶尔也能上演,但是它们并不是真正的戏剧。它们中某些最滑稽的台词是舞台指示,因此这些短剧读起来比看效果更加明显。例如,像《水中百合》中的下列舞台指示在舞台上如何演出呢:

[妈妈从一个特别的华夫雅座上。她边胡言乱语边下。(这里的"华夫"与"胡言乱语"是同一个词。——译者)]

这些短剧的对话亲切而不合逻辑,很像大多数自由联想的作品,它们一再返回基本的人类关系,所以具有心理上的重要意义。在《格里瓦的三个儿子》中,其中一个人物(坐在船上假装捕鱼)问另外一个人物,"你妈妈结婚前叫什么名字?"得到的回答是,"那时候我不认识她。"在《餐台》中,一个人物说出他的妻子已经死了。人家问他,"你和她结婚有多久?"他的回答是,"就到她死的时候。"在《室内装潢商人》中,一个人问另外一个陌生人说,"你在哪儿出生?"回答是,"婚礼之后。"而第一个人评论说,"那里四处风光很好。"当回头问他是否结婚了的时候,他
347 回答说,"我不知道。有个女人和我住在一起,但是我很难评论她。"

林·拉德纳的胡说八道与罗伯特·本奇利的胡说八道独白密切相关。在大批美国废话散文作家中有一位是西德尼·约瑟夫·佩雷尔曼,他创作了马克斯兄弟公司影片中某些最好的对话,因此对于荒诞派戏剧有着直接影响。

大多数胡说八道歌谣和散文扩大了感觉的范围,打开了摆脱了逻辑和钳制性常规之后的自由的远景。然而,还有另外一种胡说八道,它依赖于语言范围的缩小而不是扩大。这种时常用于荒诞派戏剧的方法建立在对于陈词滥调的讽刺性和破坏性运用上——这是僵死语言的化石残骸。这种类型的胡说八道的先驱是古斯塔夫·福楼拜,他非常关心人的荒诞性的问题,曾经编纂了一部陈词滥调和机械回答的词典《俗套词典》,作为他死后发表的小说《布瓦尔和佩居榭》的附录。从此之后条目不断增加,现在词典包括 961 个以上词条,按照字母顺序排列,包括最普通的陈词滥调,常见误解,以及十九世纪法国中产阶级广泛接受的概念组合:"钱——万恶之源",以及"狄德罗——总是有达兰贝尔跟

着”，或者“詹森主义——人们不知道它是什么，但是谈它非常时髦。”

詹姆斯·乔伊斯追随了福楼拜，在《尤利西斯》的格蒂·麦克道尔—奥西卡那一章里放进了一部英国陈词滥调的百科全书。从尤涅斯库到品特的荒诞派戏剧继续开发由福楼拜和乔伊斯在陈词滥调和现成语言的百货公司里发现的取之不尽用之不竭的喜剧源泉。

在荒诞派戏剧中出现的另外一种同样基本的古老传统是使用神 348
话、寓言和梦幻的思维模式——把心理现实表现成为具体术语。这是因为神话与梦幻之间存在着紧密联系；神话一直被称为是人类的集体梦幻形象。在极为理性地组织起来的西方社会中，神话的世界在集体层面上完全不再有效了（这在纳粹德国非常明显，在极权主义的共产主义国家也是如此），但是，正如米西·伊里亚德所指出的，“在个人体验的层面上，它从未完全消失；它在现代人的梦幻中、幻想中和渴求中现身出来。”这些也是荒诞派戏剧企图表达的渴求。正如尤涅斯库在他的一篇为他自己那种戏剧进行热情辩护的文章中所说的：

“像贝克特的《最后一局》这样一部戏剧的价值……在于它是比娱乐戏剧或者行吟歌集更加接近约伯之书的。这部作品跨越了时间的鸿沟，跨越了历史的短暂现象，再次建立了一种不那么短暂的原型处境，一种原始题材，从中可以产生所有其他题材……最年轻的、最当前的艺术作品，大胆地说，将被所有的时代所认识。是的，这就是所罗门王，他是我所追随的运动的领袖；而约伯就是与贝克特同时代的人。”

梦幻文学也一直与寓言成分有着紧密联系；毕竟，象征性的思想就是做梦的特点之一。《农夫皮尔斯》、但丁的《神曲》、班扬的《天路历程》，以及威廉·布莱克的预言景象本质上都是预言性的梦幻。预言性的成分时常能够变成机械性的推理，变得迂腐，就像西班牙巴洛克戏剧 349
中的某些奥托宗教短剧，或者它可以在保持它的精密结构的对应的同时，也保留它的诗意品质，就像斯宾塞的《仙后》。

在戏剧中，追寻对于现实的诗意再现和梦幻世界的开启这二者之间的分界线并非易事。莎士比亚的《仲夏夜之梦》描绘梦境与狂想，波顿的变形，以及恋人们的着魔，但在同时全剧本身也是一个梦。如果把《冬天的故事》的情节看成是真实的，那么它似乎过于矫揉造作，但是如果把该剧看做是一个满足愿望的灿烂幻想中的赎罪之梦的话，那么它

就立刻一目了然，充满了动人的诗意。事实上，伊丽莎白时期戏剧在某些方面与热奈的戏剧共享了镜子大厅的概念，在这种镜子大厅中，世界被看做是一个舞台，生活被看做是一场梦。如果普洛斯彼罗说，“构成我们的是构成梦幻的同样的材料，我们短暂的一生都环绕着睡眠，”那么他自己就是梦幻色彩的童话故事的组成部分。如果说世界是一个舞台，舞台又表现了梦境，那么这就是一个梦中之梦。

同样的观念出现在卡尔德隆的戏剧中，不仅存在于像《人生如梦》这样的戏剧中，其中生活等同于一场梦，而且存在于像《世界大舞台》这样的伟大寓言形象中，它把世界看成是一个舞台，每个人物都在舞台上面扮演世界的创造者上帝指派给他的角色。人物像在一场梦中那样在世界的舞台上展现他们的生活，而死亡把他们唤醒，让他们从梦境进入永恒拯救或者地狱的现实中。据说卡尔德隆的戏剧根据的是塞内加的一篇作品（书信第 76 和 77 篇），在塞内加的作品中，这个世界的伟人的形象并不比在离开舞台后交出权杖的演员更好。

在巴洛克时期的另外一部伟大寓言戏剧、德国耶稣会教士雅克布·比德尔曼的《塞诺多克西斯》（1635 年）中，魔鬼和天使争夺主人公
350 的灵魂，唱诗班在主人公临死时刻唱道：

“人就是生命，
不是别的，也不会死亡。”

约翰·韦伯斯特的悲剧和西里尔·图奴尔的《复仇者的悲剧》是特别残忍的巴洛克戏剧的最著名的范例，这种戏剧是另外一种梦境——受难和复仇的可怕噩梦。

随着寓言风尚的衰落，幻想成分开始处于支配地位——在诸如斯威夫特的《格列佛游记》这样的幻想讽刺作品中，或者在华尔浦尔的《奥特朗托城堡》这样的哥特式小说中，其中有个神秘的巨大头盔以噩梦般的不可避免性压到了城堡上，与尤涅斯库戏剧中侵入阿麦迪公寓的日益长大的尸体一样。如果说巴洛克寓言的梦幻世界是象征性的然而又是非常合理的话，那么十八世纪和十九世纪早期的梦幻文学使用变动的身份、人物的突然变形以及时间和地点的噩梦般的转移的情况日益增加。恩斯特·台奥尔多·阿马德乌斯·霍夫曼、热拉尔·德·纳尔

维尔和巴尔贝·德·奥里维利是这种风格的大师。他们的幻想故事作为科学幻想小说吸引着他们同时代的人；今天，他们的作品基本上被看做是有关攻击、罪孽和欲念的梦境和幻想。萨德侯爵的极端纵欲的幻想是更加明确的文学幻想形式的心理现实的反映。

在戏剧文学中，梦的主题也出现了，采取的形式是让一个傻瓜经历一系列看起来像是梦境的真实事件——就像《训悍记》作为框架的情节中斯赖的经历，或者以路德维希·霍尔堡的《农夫杰普》那种伟大而又残酷无情的喜剧的形式。当喝醉酒的农夫杰普进入男爵城堡的时候，先是让他相信他是在天堂里，但是后来他清醒了——在绞架上。在《浮士德》的第一部和第二部的两个瓦尔普吉斯之夜中，歌德进入一个梦的世界，在易卜生的《皮尔·金特》中，有些梦境幻想的场面；匈牙利戏剧 351
的杰作之一、马达奇的《人的悲剧》进入了亚当关于未来历史和人类灭亡的梦境；但是以现代心理学思维的精神把梦的世界搬上舞台的是奥古斯特·斯特林堡。三部曲《到大马士革去》(1898 年—1904 年)、《梦幻剧》(1902 年)和《鬼魂奏鸣曲》(1907 年)是对于梦境和着魔的杰出描绘，也是荒诞派戏剧的直接根源。

在这些戏剧中，从外部世界的客观真实或者说表象向着内在意识状态的主观真实的转移——标志着传统与现代、再现和精神真实的表现之间的分水岭的一种转移——最终胜利成功了。《到大马士革去》的中心人物周围环绕着原型人物——“女人”，她代表他生活中的女性原则；“他人”，他是主人公永远的主要敌人——也是他自己个性的化身；“脾性”，代表他的邪恶倾向；“忏悔者”和“乞丐”，他们代表他自我中的较好方面。同样，包围这些人物的舞台空间也仅仅是主人公的思想状态、或者作者的思想状态的化身——政府把他作为一个伟大的发明者来招待的豪华宴会突然变成了一场肮脏邋遢的流浪汉的聚会，他们耻笑他，因为他付不起账单。正如斯特林堡在《梦的戏剧》的前言中所说的：

“在这部梦的戏剧中，就像作者的前一部戏剧《到大马士革去》一样，他试图再现梦境那种没有联系但是显然合乎逻辑的形式。任何事情都能够发生；任何事情都是可能的和或然的。时间和空间都不存在。在现实的微弱基础上，想像利用记忆、经验、不受约束的幻想、荒诞、以及即兴发挥编织成为新的纹样。人物被劈开、翻倍、增殖；他们蒸发、结

352 晶、扩散、收敛。但是一种单一的意识支配着它们所有这一切——梦中人的意识。对他来说，没有秘密、没有不当、没有顾忌、没有法则……”

《到大马士革去》走向一种宗教信仰和安慰的结局，而《梦幻剧》和《鬼魂奏鸣曲》则表现了一个完全没有希望和绝望的世界。在《梦幻剧》中，因陀罗的女儿知道生活就是作恶，而《鬼魂奏鸣曲》的世界则是一个罪孽、着魔、疯狂和荒诞的阴森之屋。在斯特林堡的表现主义梦幻戏剧中表现出来的心理主观主义的发展，本身就是通向自然主义的运动的直接的和合乎逻辑的发展，这一事实十分重要，而且似乎有些矛盾。正是想要再现真实、再现一切真实的愿望，首先带来了对于表面的严格的忠实的描绘，然后发现，客观真实或者说表面真实仅仅是真实世界的一个部分，而且是一个相对次要的部分。就是在这里，小说从左拉式的精细描写迈向对于世界的更加精细和更加微观的描写，就像普鲁斯特作品中一个观察者心中所想的那样。以同样的方式，斯特林堡从早期历史剧到八十年代的浪漫主义戏剧、再到《父亲》那种专注于描绘现实的严酷的自然主义、最后到达新世纪头十年的表现主义梦幻剧，不断发展。

詹姆斯·乔伊斯的发展在不同层面上是相似的。在他青年时代，他为了阅读易卜生的原文著作而学习挪威语，在他早期的戏剧《流亡》中，以及在他细致观察都柏林的故事中，他试图捕捉真实世界的表象，直到最后，他决定在《尤利西斯》中记录一个更加完整的世界。在这部
353 以梦的戏剧的形式写成的小说中，夜晚城市这一章节是荒诞派戏剧最伟大的早期范例之一。布鲁姆关于高贵和堕落的梦、斯蒂芬关于罪孽的梦，在这里以怪诞幽默和伤心气愤的场面迅速交替的方式混合在一起。

在乔伊斯完成《尤利西斯》近四十年后，有若干演出《尤利西斯》、特别是它的夜晚城市系列的成功尝试，这并不是偶然的。因为，此时贝克特和尤涅斯库的成功已经使得上演乔伊斯作品的某些场面成为可能，这些场面不仅先于荒诞派戏剧，而且在观念的大胆和发明的独创性的许多方面超越了它。

乔伊斯的《芬尼根觉醒》也预示了荒诞派戏剧对于语言的关注，这种关注企图进入思想的更深层次，接近思维的潜意识母体。但是在这个领域中的许多方面，乔伊斯也比后来一代走得更远，探索得更深入。

如果说中世纪和巴洛克时期的梦幻寓言表达了大量稳定的和被普遍接受的信仰，从而把它们时代的已知神话具体表现出来的话，那么像陀思妥耶夫斯基、斯特林堡和乔伊斯这样的作家则通过深入他们自己的潜意识，发现了他们个人执迷念头的普遍的集体的意义。卡夫卡也是如此，他对于荒诞派戏剧的影响与斯特林堡和乔伊斯一样强大和直接。

卡夫卡的短篇小说和未完成的长篇小说本质上是对于噩梦和执迷念头——迷失在既定常规世界里敏感个人的焦虑和罪感——的细致精确的描写。卡夫卡的丧失与现实接触的自我感觉的形象，他无法获得真实性的罪恶之感——K 被控犯了某种他根本就不知道的罪行的噩梦；另外一个 K，即那位测量员，他被招到一座城堡去，但是他始终进不 354
去——这些形象已经变成了现代人处境的最好表达。正如尤涅斯库在一篇论卡夫卡的短小而富于见地的文章中所说的：

> “迷失在一个迷宫里没有一点线索的人这个主题，是……卡夫卡作品的根本方面。然而，如果人再也没有任何线索，那是因为他不再想要拥有线索。因此，他产生了罪恶感、焦虑感以及历史的荒诞感。”

虽然人们知道卡夫卡对于戏剧很感兴趣，但是只有他的一个短小戏剧片断保留下来，这就是《密室看守》，一部未完成的戏剧的序幕场面，其中有个年轻王子召见他的先人陵墓的一个守卫，得知他每天夜里都要和过去的鬼魂进行激烈搏斗，他们想要离开他们坟墓构成的监狱，闯进生命的世界。然而，如果说卡夫卡自己创作戏剧的谨慎努力没有什么成果的话，那么他的叙事性散文的直接性、其形象的具体与清晰、它的神秘与紧张，对于感觉到它是舞台的理想素材的改编者们来说，是持续不断的诱惑。也许在一系列对于卡夫卡长篇小说和短篇小说所进行的改编中，最重要的一部是安德列·纪德和让－路易·巴洛的《审判》，该剧于 1947 年 10 月 10 日在马里尼剧院首演。

这次演出深深地打动了它的观众。它出现在一个特别吉祥的时刻——德国占领的噩梦般世界刚刚过去后不久。卡夫卡关于罪恶和统治世界的权力的胡作非为的梦境，对于1947年的法国观众来说，远不止

355 是一种幻想。作者的个人恐惧变成了鲜活的血肉，变成了民族的集体恐惧；荒诞、任意和非理性的世界景象已经被证明是一种高度现实主义的判断。

《审判》是充分代表二十世纪中期形式的荒诞派戏剧的第一部戏剧。它先于尤涅斯库、阿达莫夫和贝克特作品的上演，但是让一路易·巴洛的导演也预示了他们在场面方面的许多创造，把丑角表演、胡说八道歌谣以及梦幻与寓言的文学结合到了一起。正如一位困惑的批评家当时所说，“这不是一部戏，倒更像一系列形象、鬼影和幻想。”另外一个人说，“这是电影、芭蕾和哑剧合为一体。它使人想起电影的蒙太奇，或者连环画中的插图。”

让一路易·巴洛使用了一种自由的、流动的、怪诞幻想的演出风格，把卡夫卡的作品与一种偶像破坏者的传统融为一体，这种传统就是培养了他自己并且直接与荒诞派戏剧在文学和舞台方面一脉相传的风格。这些偶像破坏者包括扎利、阿波利奈尔、达达主义者、某些德国表现主义者、超现实主义者，以及狂野放肆的戏剧的预言家们，像阿尔托和维特拉克。

这个运动开始于 1896 年 12 月 10 日那个值得纪念的夜晚，扎利的《乌布王》在吕涅一波的作品剧院首演，它挑起了一场骚动，与维克多·雨果的《欧那尼》在 1830 年首演时的著名战斗同样激烈，后者开始了法国剧坛上关于浪漫主义的大辩论。

阿尔弗雷德·扎利(1873—1907)是法国文学恶魔派诗人中一个最不寻常和古怪的人物；当他死时，被人们看做不过是那种巴黎流浪文人中的一个，这些人把他们自己的个性变成自己作品的特色，因此他们的
356 生平和诗歌为人所知，当他们潦倒死掉的时候，生平和诗歌也就销声匿迹了，扎利本人就是死于酗酒放荡。然而，扎利留下了一部在他死后发挥着越来越大影响的作品。

扎利使用语言狂野、夸张、没有禁忌，他属于拉伯雷的那个流派，但是他的想像很大程度上也要归功于另外一位反常和阴暗的恶魔派诗人伊西多尔·迪卡斯黑暗、阴森和令人着魔的梦幻世界。迪卡斯自称洛特雷亚蒙伯爵(1846—1870)，他是一部浪漫主义情感爆发的杰作《马尔多洛尔之歌》的作者，而这部作品后来激发了超现实主义者的灵感。扎

利的想像也来源于瓦莱里、兰波，特别是马拉美，在马拉美关于戏剧的论述中，散布着许多号召推翻世纪末颓废的推理佳构剧的呼吁。早在1885年，马拉美就召唤一种神话戏剧，它应该是完全非法国式的非理性的，故事“摆脱了时间、地点和知名人物”，因为“如果我们不发扬神话的话，那么这个世纪就将用思想消解神话。让我们重新创造神话！”

《乌布王》明确地创造了一个神话式的人物和一个充满怪诞原型形象的世界。起初该剧是中学生扎利的恶作剧，想要捉弄他所在的雷恩公立中学的一位教师。这位名叫埃贝尔的教师是大家嘲笑的对象，绰号埃伯大叔或者埃贝大叔，后来叫做乌布大叔。在1888年扎利十五岁的时候，他写了一部关于乌布大叔事迹的木偶剧，并且为朋友们演出。

乌布是一个通过中学生的锐利眼睛来看的漫画化的愚蠢自私的资产阶级分子，但是，这个有着福尔斯塔夫式的贪婪和怯懦的拉伯雷式的人物的意义远不止是社会讽刺。他是人的动物性和残酷无情的可怕形象。乌布自立为波兰的国王，屠杀和折磨所有的人，最终被赶出了这个 357
国家。他卑鄙、庸俗、难以置信地残酷，在1896年是一个显得极其夸张的怪物，而在1945年则远远逊色于现实。一位诗人投放在舞台上的这个人性黑暗面的直觉形象具有预见性的真实。

扎利有意要让一群对于自己的自负和丑恶感到恐惧的资产阶级观众面对他这部可怕的木偶剧，它由一群带着高度风格化、表情僵化的面具的演员表演，布景具有孩童式的天真：

> “大幕升起，我要让舞台在观众的眼睛里成为勒普兰斯·德·博蒙夫人童话故事中的那种镜子，坏蛋在镜子里看见自己长着牛角龙身子，这是他自己邪恶本性的放大。毫不奇怪，观众在看到自己的低劣映像时将目瞪口呆，以前它从来没有完整地在观众面前表现过，就像卡蒂尔·孟戴斯先生精辟地指出的，它是由‘人永远不变的愚蠢、人永远不变的好色、人永远不变的贪吃、发展到支配地位的低劣本性；以及宴会上人们的客套、美德、爱国主义和理想’组成的。”

观众的确目瞪口呆。当扮演乌布的热米埃刚一出现，说出开场台

词“臭屎”的时候，掀起了大风暴。过了15分钟方才安静下来，赞扬与抗议之声响彻整个夜晚。在场的人包括阿瑟·西蒙斯、于勒·勒纳尔、威廉·巴特勒·叶芝和马拉美。阿瑟·西蒙斯留下了他对布景和演出的描述：

> “用儿童手法画出的景片同时代表着室内和室外，甚至热带、温带和寒带。面对着你，在舞台的后方，你可以看到蓝天下茂盛的苹果树，以及一扇紧闭的小窗和一座壁炉……在这些东西中间，该剧那些胡作非为、嗜血成性
> 358 的家伙成群结队地进进出出。左边画着一张床，床边就是一棵光秃秃的树和积雪。右边有一棵棕榈树……天空下有一扇开着的门，门边挂着一具骷髅。一个身穿晚礼服、仪态庄重的老人在各幕之间小心地跑过舞台，把新的告示牌[描述情节发生的地点]挂在骷髅的手上。”

叶芝正确地感觉到，他所看到的耸人听闻的演出标志着艺术中一个时代的结束。在他的自传《颤抖的面纱》中，他描写了当他面对扎利故意拒绝精致细腻的色彩斑斓的怪诞戏剧时他自己的感觉：

> “演员假装是木偶、玩具和模型，他们看起来都像傻头傻脑的青蛙一样，我看得出来，主要人物是个国王模样的家伙，他佩带着一把充当权杖的毛刷，就是我们用来打扫厕所的那种。由于感到需要支持这场最激动人心的演出，我们为该剧而欢呼，但是当天夜里回到高乃依旅馆之后，我感到非常忧虑，因为客观地说，喜剧已经一再展示了它日益增长的力量。我说：‘在斯蒂芬·马拉美之后，在保尔·瓦莱里之后，在古斯塔夫·莫罗之后，在皮维斯·德夏瓦纳之后，在我们自己的诗歌之后，在我们所有的精妙色彩和游移韵律之后，在孔代尔模糊复杂的色调之后，还可能有什么呢？留给我们的是野蛮之神。’”

然而，叶芝提到的精妙色彩的大师马拉美却祝贺扎利：

"你用你所擅长的罕见的和持久的油彩，在我们面前描绘了一个异常人物和他的全班人马，这是一个名副其实的戏剧雕塑。他进入了高雅趣味的作品的行列，令我着迷。" 359

出席这个值得记忆的首夜演出的人们中，另外一个人是法国戏剧家亨利·盖翁。差不多半个世纪之后，他归纳了这个事件的意义：

"……按照我的看法，作品剧院对于戏剧艺术之友们的主要贡献就在于，在一片模仿鸟叫声、口哨声、抗议声和笑声的刺耳大杂烩中上演了《乌布王》……中学生扎利为了嘲笑一个教师，不知不觉地创造了一部杰作，用莎士比亚和木偶戏剧的笔触，描绘了一幅阴郁的和过于简单化的讽刺画。它可以看做是一部关于篡位夺权使得自己成为领袖的贪婪和残酷的资产阶级分子的讽刺史诗。但是，无论把什么意义归于《乌布王》，这部作品是'百分之百的戏剧'，即我们今天称之为'纯戏剧'的东西，它是人造的，在现实的边缘上创造出一个建立在象征上的现实。"

这样一部戏剧首轮只演出了两场，掀起了一场咒骂的风暴，但是从后来发展的角度看，它是一座里程碑和先驱者。

扎利本人越来越多地采用了乌布的说话风格，乌布则出现在一系列后续作品中。在 1899 年、1901 年和 1902 年，扎利发表了乌布大叔的族谱，而《乌布王》和《被缚的乌布》的完整续集出现在 1900 年。在这部戏剧中，乌布流亡到了法国，他为了在这个自由的国家里与众不同，把自己变成了一个奴隶。

扎利某些最重要的作品只是在他死后才得到发表，特别是《浮士洛尔博士的功绩和见解》，这是一部模仿拉伯雷作品的片断小说，主人公的名字表明了他的品性，他半是浮士德，半是怪物（扎利从易卜生的《皮

360 尔·金特》了解到了斯堪地那维亚的自然精灵），是荒诞玄学的主要代言人。起初乌布承认自己是一个荒诞玄学的博士，只是因为埃贝尔本人是个物理教师。但是，开始仅仅是针对科学的滑稽讽刺作品，后来变成了扎利自己美学的基础。正如《浮士洛尔》中所定义的，荒诞玄学是

> "……想像性解决办法的科学，它象征性地把客体的本质所规定的性质归结为它们的外貌特征。"

事实上，这个主观主义和表现主义方法的定义准确地预示了荒诞派戏剧的这样一种倾向，即通过在舞台上把心理状态客观化来表达这些心理状态。所以扎利应该被认为是作为包括文学与戏剧在内的大量当代艺术基础的那些概念的创始人。荒诞玄学学院保留着对于他的记忆，尤涅斯库、勒内·克莱尔、雷蒙·凯诺、雅克·普雷韦尔都是这个学院的主要成员。

《乌布王》的某些气势与放肆可以在差不多二十年后造成了一场大致相当骚乱的另外一部戏剧中看到，这就是纪尧姆·阿波利奈尔的《蒂雷西亚的乳房》，该剧于 1917 年 6 月 24 日在蒙马特区的莫贝尔剧院上演。在阿波利奈尔写的该剧前言中，他声称作品的大部分早在 1903 年就已经写成。阿波利奈尔熟悉扎利，他是一批创立了立体主义画派的年轻天才画家的朋友，并且成为这个画派最有影响力的批评家和理论家之一。他给《蒂雷西亚的乳房》贴上了"超现实主义"的标签，因此可以说是他第一个发明了一个术语，这个术语后来变成了那个世纪的一个重要美学运动的标签。

361 然而，阿波利奈尔对于该术语的使用完全不同于安德列·布勒东的文章赋予它的意义，布勒东的定义规定了超现实主义后来的意义。下面是阿波利奈尔对于该词的解释：

> "为了说明我的戏剧的特点，我使用了一个新词，我希望得到谅解，因为我并不经常做这样的事情，我创造了一个形容词'超现实主义的'，它不是指象征的……而是为了定义一种艺术倾向，如果说它不比太阳下的其他任何东西更新颖的话，那么它至少从未被用来系统表达一

种艺术的或者文学的信仰。维克多·雨果以来的戏剧家的理想，是追求与自然的相似，方法是使用与风俗喜剧的逼真自然主义相应的传统地方色彩……我试图进行戏剧革新，至少是一种个人努力，我想，人应该返回自然本身，但是不是以照相术的方式模仿自然。当人要模仿走路行动的时候，他创造了轮子，轮子不像腿。就这样他不知不觉地运用了超现实主义。……”

对于阿波利奈尔来说，超现实主义是一种艺术而非现实，表达了本质而非表象。他要求戏剧应该是“现代的、简单的、快速的，具有震撼观众所需要的快捷和扩展”。

《蒂雷西亚的乳房》是一部含有严肃政治内容的怪诞闹剧——它提倡激烈地改变法国人口结构，法国人口因为战争和妇女解放而锐减。剧名中的蒂雷西亚开始时是个名叫泰雷兹的女人，她要进军政治、艺术和许多其他男性的职业，于是决定变成一个男子——她把彩色气球做的乳房放到了天上，完成了这个操作。因此她的丈夫决定担当泰雷兹的任务，因为她变成了蒂雷西亚。在第二幕，他成功地生下了四万零四
十九个孩子，方法就是迫切地想要孩子。最后，他的妻子回到他的身 362
边。这些事情都发生在桑给巴尔，就在桑给巴尔人民面前，这些人民只由一个演员代表，他一言不发，坐在一张桌子旁边，带着所有适合于产生噪声的乐器——手枪、鼓、响板以及一摔就破的瓶瓶罐罐。戏剧之前有个序幕，演员剧团的导演发言，总结了阿波利奈尔的戏剧主张：

“因为戏剧不应该是现实的复制
正确的是，戏剧家应该使用
他所具有的一切幻想……
正确的是，他应该让大众谈论没有生命的物体
如果他愿意
而且他不再考虑时间
或者空间
他的宇宙就是戏剧
他就是其中的造物主上帝

他随心所欲地调遣
声音姿势运动民众色彩
不仅是为了
拍照所谓的生活片段
而是带来生活本身的全部真实……”

阿波利奈尔于1918年11月9日死于流感，当时他的戏剧《时间的色彩》正在排练。虽然该剧与《蒂雷西亚的乳房》差别很大，但是也创造了它自己的世界。这是一部奇怪的诗剧，一群飞行员逃离战争，来到南极，要在这里寻找永恒的和平；他们发现一位美丽的姑娘冻在冰里，于是他们为了争夺她而相互残杀——另外一部梦境寓言，它出自《蒂雷西亚的乳房》的作者，证明了《蒂雷西亚的乳房》这部戏剧的怪诞胡说八道与此剧中的神话气氛之间有着紧密联系。

363 扎利和阿波利奈尔这些巴黎流浪文人构成这样一个世界，其中绘画、诗歌和戏剧混合在一起，夹杂着寻找新艺术的努力。《乌布王》的布景是扎利本人在皮埃尔·博纳尔、维亚尔、图卢兹一劳特累克和塞律西埃的帮助下绘制的。阿波利奈尔是立体主义运动的倡导者和宣传家，是马蒂斯、布拉克和毕加索的朋友和伙伴。超越艺术仅仅是模拟、仅仅是对于表象的模仿的概念的斗争，被带到了广阔的战线上，荒诞派戏剧受惠于其文学先驱者，也同样受惠于毕加索或者朱安·格里斯的拼贴艺术和克利的绘画（它们的标题常常是小小的废话诗）。

战争期间达达主义运动始于在苏黎世的法国、德国和其他欧洲国家的难民和拒服兵役者中间，因此融会了巴黎的和中欧的传统，也混合了作家、画家和雕塑家。1916年2月2日，苏黎世的报纸宣布了伏尔泰文艺酒吧成立。2月5日，年轻的罗马尼亚诗人特里斯当·查拉提供了第一个夜晚的娱乐，他朗诵了自己的作品。雨果·波尔（1886—1972）和他的妻子埃米·汉宁斯（1896—1963），理查德·胡森贝克（1892—1974），雕塑家和诗人汉斯·阿普（1887—1966）以及另外一个罗马尼亚人画家马塞尔·简科是该运动的其他发起成员，运动的名称来源于在一部法语词典中随手一翻。胡森贝克和波尔为酒吧里的一个歌手寻找一个名字，碰巧找到“达达”一词，意为小马。达达主义者的目标是破坏艺术，至少是破坏资产阶级时代的传统艺术，这个时代已经产

生了战争的恐怖。

伏尔泰酒吧位于苏黎世老城斯皮格尔加斯街1号，对面的6号房子住着列宁，他肯定每天晚上受到持续不断的吵闹声的打扰。伏尔泰酒吧的节目单内容温和：唱歌，诗歌朗诵，素描，有时还有戏剧。魏德金 364
和他的团体在这种慕尼黑文学酒吧中开发出一种东扯西拉、机智诙谐的演唱，这种慕尼黑文学酒吧的传统又与产生了伊韦特·吉波尔和阿里斯蒂德·布律昂的法国流行歌曲传统融合。雨果·波尔的日记开列了朗诵康定斯基的诗歌，魏德金和布律昂的歌曲，雷吉尔和德彪西的音乐。阿普朗读《乌布王》，胡森贝克、查拉和简科表演了一首“同时诗歌”，即三首不同的诗歌同时朗诵，产生出一种模糊不清的喃喃之声，“表现人民与一个威胁性的、扼杀性的、毁灭性的宇宙的斗争，它的节奏和噪声是不可避免的”。1916年6月，达达主义者出版了他们的惟一的一期刊物《伏尔泰文艺酒吧》，其中包括阿波利奈尔、毕加索、康定斯基、马里内蒂、布莱斯·桑德拉尔和莫迪里阿尼的作品。

在达达主义社交聚会上第一次较大规模演出的戏剧，是奥地利画家奥斯卡·珂珂西卡(生于1886年)的《斯芬克斯与草人》。马塞尔·简科负责导演该剧，他设计了面具。雨果·波尔扮演主要人物之一，他在自己的1917年4月14日这天的日记中描写了这场奇怪的演出：

> “该剧演出……戴着悲剧性的身体面具；我的面具很大，我可以舒舒服服地在里面说我的台词。面具的头部有电灯照明，这一定在黑暗的观众厅里造成了一种相当奇怪的效果，眼睛里面放出光来……查拉在后台，负责制造雷声和闪电，并且以鹦鹉的声音说出，‘阿尼玛，甜蜜的阿尼玛’。但是他也照管上场和下场，结果在错误的地方打雷和闪电，给人造成的印象是导演想要这种特殊效果，故意与背景声音混合……” 365

珂珂西卡的这部戏剧被作者自己贴上了“新奇”的标签，它是早期表现主义的著名范例(1907年它已经在维也纳艺术与工艺学校有过一次即兴演出)。它的情节围绕着费尔杜斯先生，他爱上了阿尼玛即女性灵魂。橡皮人即“奸邪之人”，显然代表邪恶，假装他是医生，能够治疗

费尔杜斯的爱情。费尔杜斯的头被爱情弄得颠三倒四，这实际上意味着在他的身体上转向后面。这样即使当他与阿尼玛面对面时，他也看不见她。爱情的治疗就是死亡。橡皮人让鹦鹉叫出“甜蜜的阿尼玛”，使得费尔杜斯忌妒，这样他就无法转头查看究竟发生了什么事情，他悲伤地死去。一队头戴高顶黑色礼帽、脸部只有几个孔洞的绅士迅速地发出一连串胡说八道的格言警句，死神是所有人物中惟一有着正常人模样和服装的，他和阿尼玛一起离开了，他“尽可能地试图安慰”她。

查拉在他的日记中说，“这次戏剧决定了我们的戏剧的角色，它将导向自发性爆炸力带来的巧妙发明，有观众席中的布景，导演出场，以及怪诞手法——这就是达达主义戏剧。”但是尽管对于戏剧中的达达主义有着如此高的期待，这个运动从未对于舞台产生真正的影响力。这不奇怪。达达主义本质上是破坏性的，它的虚无主义如此极端，不可能指望它在那种必须依靠建设性合作的艺术形式中有所创造。正如达达主义的主要法国成员之一的乔治·里布蒙一德塞涅在他的自传中承认
366 的，“达达主义是由反对、排斥和爆炸的倾向组成的。摧毁一个世界，代之以一个什么也没有的世界，事实上这就是达达主义的格言。”

达达主义者上演的、大部分是由他们自己演出的戏剧基本上是对话形式的胡说八道诗篇，加上同样胡说八道的事情，配上奇形怪状的面具和服装。达达主义在巴黎作品剧院（它在战后变成了达达主义的中心）的演出是在 1920 年 3 月 27 日，上演了包括查拉的《昂蒂普兰先生的天国之游》在内的一批精选戏剧，在查拉的这部戏剧中，一个“话筒”朗诵了包括下述诗句在内的诗歌：

“这只鸟儿狂乱不安
好像要从钟里出来？在湿润的音乐声中
唧唧先生迎接他的新娘来到医院
在犹太教的仪式上墓碑像蛇一样树立
诗人先生是一位天使长——的确
他说药剂师类似于蝴蝶
　　和我们的上帝还说生活简单就像嗡嗡之声
　　就像他的心脏的砰砰跳动。”

同时还有里布蒙一德塞涅的《无声的加那利舞》，由安德列·布勒东、菲利普·苏波、A. 瓦莱里小姐演出，其中一个人物站在一架梯子上面，另外还有一个黑人，他相信前者就是作曲家古诺，已经教给他为他的无声的加那利舞作曲，他非常优雅地唱起了这些曲子，但是没有发出一点声音。在这次演出中还有布勒东和苏波表演的同样稀奇古怪和基本上是即兴的戏剧《如果你愿意》和保尔·德尔梅的《走调的腹语艺人》。作品剧院的导演吕涅一波曾经在二十五年前上演过《乌布王》，他对这次达达主义演出臭名远扬的轰动特别高兴，竟然要求演出更多的 367
达达主义戏剧。只有里布蒙一德塞涅响应了这个要求。他创作了一部名为《达达主义海鸥》的戏剧，“手稿遗失掉了。里面有教皇，站在一个粉笔画的圆圈里，不准走开……但是最后怎么样了？完全给忘掉了！”吕涅一波仔细考虑了这部作品，最后拒绝了它，觉得它不合时宜。

1920 年 5 月 26 日在加弗剧场的第二次达达主义展演上，节目包括查拉的另外一部戏剧《昂蒂普兰先生的第二次天国之游》，布勒东和苏波的另外一部短剧《你将会忘记我》，阿拉贡的作品《达达体系》，以及查拉的《凡士林交响乐》，最后一部作品是乱七八糟的声响构成的不谐和音，由一个被大吹大擂的乐团演出，这引起了布勒东的抗议，他不喜欢被缩小到仅仅是一件乐器的角色。在当晚招待会上的其他参加者中还有皮卡比尔和艾吕雅。

达达主义戏剧中最成功的是查拉的三幕戏剧《空气的心》，1921 年 6 月 10 日在香榭丽舍大街剧场首演，由代表人体的各个部分——耳朵、脖子、嘴、鼻子和眉毛——的人物进行奇怪的朗诵。里布蒙一德塞涅坦承他记不得这场演出，因为他没有看过。然而，他在该剧中充任嘴的角色，还有苏波、阿拉贡、本杰明·佩雷以及充任眉毛一角的查拉本人。《空气的心》是一部“纯戏剧”的作品，它的力量几乎完全来自另类的胡说八道对话的微妙韵律，这些对话使用了礼节性谈话的陈词滥调，预示了尤涅斯库的出现。

查拉本人把该剧称为“本世纪最大的三幕骗局”，它“只能使得相信存在天才的忙碌傻瓜们感到快乐。要求演员重视这部作品，如同重视 368
《麦克白》或者《雄鸡》这些杰作那样，但是不必尊重作者，他不是什么天才，要注意到文本缺乏严肃性，这对于戏剧技巧没有任何新的贡献。”1923 年 6 月 6 日该剧由专业演员在米歇尔剧院重新上演，引起了达达

主义衰落年代里最值得纪念的一场战斗，布勒东和艾吕雅跳上舞台，在一场拳打脚踢的搏斗之后被赶了出去。

比这些短剧更加具有实际意义、目的在于震撼资产阶级观众的戏剧是里布蒙－德塞涅的两部作品，它们真正试图在舞台上创造一个正当合法的诗意世界。它们就是写于 1916 年的《中国皇帝》和发表于 1928 年的《秘鲁的行刑者》。

第一部戏剧描写了性、暴力和战争的主题。主人公中国公主欧南是一个任性和残忍的性感女郎，他的父亲欧士福成了中国皇帝，他是一个具有虐待狂倾向的暴君。欧南身边有两个奴隶恩尼克和艾奎诺克斯，开场时他们被放在笼子里送来，是菲律宾皇帝的礼物。他们头戴奇怪的高帽子，身穿奇怪的短裙和小礼服。恩尼克的左眼缠着绷带，艾奎诺克斯的右眼缠着绷带，所以他们必须合在一起看世界。战争与折磨在情节中扮演重要角色。“和平大臣”研究战略，变成了“战争大臣”，接着是强奸和暴力的场面。那些喝死人血的妇女又被士兵们刺死。最后，名叫“判决”的官员杀死了深爱着他的欧南。最后一场是两个奴隶用胡说八道进行对骂。最后几句是：

> 恩尼克：当爱死去的时候……
> 369 艾奎诺克斯：小便。
> “判决”的声音[发自后面]：上帝。
> 恩尼克：君士坦丁堡。
> 艾奎诺克斯：昨天有一个老太婆在圣但尼饥饿而死。

《中国皇帝》是一部把体现了荒诞派戏剧特点的废话和暴力这两种要素结合起来的强有力戏剧。它的弱点在于没有把这些要素充分结合成为一个有机整体，以及它有些冗长散漫的结构。

《秘鲁的行刑者》表达了与那些早期戏剧相同的关注。政府辞职，把国家的神圣权利交给了行刑者，一个无端谋杀和处决的时期随之而来。这里又一次奇怪地出现了作为预言的一位诗人想像的自由流动和潜意识幻想的浮现。《中国皇帝》精确地预见了第二次世界大战时期发生的暴力，《秘鲁的行刑者》则有更加极端的预见。虽然达达主义的破坏性只是相同的侵略和暴力的世俗冲动的升华释放，但是它也在极权

主义运动的群众谋杀中得到了表达。

在战争结束后，达达主义者把他们的重心转移到了巴黎，苏黎世圈子里的成员则返回德国，把这个运动移植到了柏林和慕尼黑，在这里，它与德国表现主义的强大潮流混合与并存着。表现主义运动的戏剧作品整体说来过于理想主义，政治上太自觉，不能列入荒诞派戏剧的先驱者中，但是它们共同享有投射内心真实和把思想感情客观化的倾向。在表现主义者中，真正属于荒诞派戏剧前驱者的惟一重要作家是伊
万·戈尔(1891—1950)，他生于有争议的阿尔萨斯—洛林地区，在战争 370
爆发时前往瑞士。在那里他遇到了阿普和达达主义圈子里的其他成员。后来他前往巴黎。戈尔自称自己没有祖国，“命中注定的犹太人，碰巧生在法国，被一张盖印的纸称做是德国人”，他成为了一位有时用法语有时用德语写作的双语诗人。

戈尔在其表现主义—达达主义时期的戏剧作品是用德语写作的。戈尔显然受到扎利和阿波利奈尔的影响，同时也对于电影的可能性深感兴趣，他称之为“电影诗”的《卓别林》是诗歌与电影形象的高度想像性结合。查理·卓别林的小流浪汉是其主人公。卓别林的形象从招贴画上活了起来，从张贴工人那里跑开了，张贴工人想把他抓回去，他经历了一系列梦境式的、电影式的事件，还有一只母鹿陪伴(它变成了一位美丽的姑娘，被一个猎人打死了)。他卷入了革命和暴乱中，最后回到了招贴画上。这是一部优美的作品，也许是第一次认识到了电影的诗意和诗的潜力。

在1920年这同一年间，戈尔在总标题《众神》下发表了两部戏剧，它的副题是“超戏剧”，就像阿波利奈尔的《蒂雷西亚的乳房》有个副题“超现实主义戏剧”一样。在戈尔写的前言中，他解释了他关于这种新戏剧的概念。在古希腊戏剧中，众神对照人类来衡量自己；戏剧就是把现实扩大到超人的规模。但是在十九世纪中，戏剧只不过是“有趣而已，即以提倡某种事业或者描述、模仿生活的方式激发人的兴趣，而没
有创造性。”新时代的戏剧家必须重新寻找一种方法，来洞察到现实的 371
表面之下：

> “诗人必须重新认识到存在着完全不同于五官感觉世界的那些世界：超世界。他必须进而抓住它。这绝不

> 是倒退回神秘或者浪漫或者歌舞杂耍丑角表演，虽然它与这些东西有些共同之处——都探索五官感觉以外的世界……舞台只不过是放大镜这一点已经被人们忘记了。伟大的戏剧总是认识到这一点——希腊人穿着高底靴走路；莎士比亚以死者的巨人精神说话。戏剧的第一个象征是面具这一点也被忘记了……在面具上有一种法则，这就是戏剧的法则——假的东西变成了事实。一时之间，证明了最陈腐的东西可以是假的和“献给神的”，证明了正是在这里存在着最伟大的真实。真实并不包含在理性中；它是被诗人发现的，而不是被哲学家发现的……舞台不应该只处理‘真实的’生活。当它理解了事物后面的事物之后，它变成了‘超真实的’。纯粹现实主义是所有文学中最大的倒退。”

戏剧决不能是使得资产阶级感到舒服的一种手段，它应该震惊他，重新把他变成一个孩子。“最简单的手法是怪诞，但是不要激起笑声。人的单调和愚蠢如此巨大，以至于它们只得用暴行才能加以正确表现。让新戏剧成为一种暴行吧。”在我们这个技术的时代要创造面具的效果，舞台就必须运用录音、电灯字幕和麦克风等技术。人物必须成为戴着面具踩着高跷的漫画形象。

这是一个给人深刻印象的宣言，它精确地表达了荒诞派戏剧的许多特色与目标。然而，戈尔那两部试图把这些观念转化成为情节的戏剧却令人失望。两幕戏剧《永生的人》表现一位天才的音乐家被一个巨头夺去了情人，他把自己的灵魂卖给了他，换得了一大笔钱。他的灵魂
372 在被拍成电影的过程中成为抽象的东西，使他永垂不朽。在第二幕，音乐家的情人绝望地寻找他，但是却和一个前来让她的巨头丈夫拍摄的新婚夫妇中的新郎调情。最后，音乐家塞巴斯蒂安又复活了——在电影里，为她哭泣——但是她最终和一位官员走了。虽然该剧使用了投影定格和电影的技巧，某些人物以怪诞面具的模样出现，但是它的内容毕竟是艺术家把自己的灵魂卖给了商人、所爱的女人不能抗拒金钱或者权力这些老套的浪漫感伤的陈词滥调。

第二部“超戏剧”《尚未死亡》描写一位哲学家的非常类似的困境，

他想要改善世界，发表演讲呼吁永久和平。这时他的妻子正坐在演讲厅里，一个利用这个思想家获取个人好处的记者引诱了他的妻子，这个家伙劝说他为了轰动效应当众死去，以证明他对于进步是认真的。但是当哲学家要为人类而死的事情被广为宣传之后，他却没有死成。然而报界仍然宣称他已经为人类而死去了。最后，他的妻子回到了他的身边，他又发表了一系列新的演讲，这次是关于"旅馆里臭虫的卫生状况"。戈尔再一次使用了大量技术装置，以便把他的观念变成舞台真实——现代广告的疯狂活动是以广告栏的舞蹈的形式来表现的，主人公演讲的听众由一个庞大巨人来代表，一个学生把自己的大脑扔到了地板上，后来又把它拣起来装回到脑袋里——但是这些超现实主义的手法仍然不能掩盖这个理想主义被报界商业化的基本内容在独创性方面的贫乏。

在表达手段的现代性和内容的平淡温顺之间的反差同样成为戈尔的"讽刺戏剧"《玛土撒拉，或曰永恒的资产阶级》的特点，该剧是戈尔同种风格作品中最为雄心勃勃的。理论性的序言又是远比戏剧本身更加具有独创性： 373

> "现代讽刺作家必须寻找新的激励手段。他已经在'超现实主义'和'非逻辑'中找到了这些手段。超现实主义是对于现实主义最强烈的否定。为了存在的真实性，表面的现实被剥去了。'面具'——粗野、怪诞，就像它们所要表达的感情……非逻辑是一种最崇高的幽默形式，因此也是对抗支配我们全部生活的陈词滥调的最佳武器……为了不当一个可怜的和平主义者或者救世主义者，诗人必须翻几个跟头，使你重新进入孩子们中间。因为这就是他的目的——给你几个娃娃，教你游戏，然后把破碎娃娃的填充碎料扔进风中。"

《玛土撒拉》虽然机智诙谐，富于魅力，但也不过是一部传统讽刺剧，针对的是市侩庸人、他的制鞋工厂和他那个贪婪的商人气十足的儿子，他没有嘴，有的是一个电话话筒，他的眼睛是"5"这个符号，他的前额和帽子是一台打字机加上无线电天线。还有一个理想主义的学生，

他是一个诗人和革命者，引诱玛土撒拉的女儿，在其中一场里，他分成了三个部分出现——他的“我”、他的“你”和他的“他”。这个学生在一场与玛土撒拉儿子的决斗中被杀，但是在最后一幕中，他又复活了；他娶了玛土撒拉的女儿，她给他生了一个孩子；眼看着他自己就要变成一个资产阶级分子了。因为“当其他人不再拥有别墅的时候”革命就结束了，而“当我们已经拥有一幢别墅的时候”，新的革命又开始了。所有浪漫爱情的总结局是年轻的母亲大喊，“如果我们的儿子小便没有那么多就好了！”

戈尔又在玛土撒拉的一系列梦境中使用了电影。在另外一系列梦境中，在他家里的死的活的动物号召起来革命，反对人的暴政。死人复生表现了生活以这样那样的形式永远继续，戏剧永远不能提供正确的最后解决办法。发表的插图剧本由德国主要达达主义画家杰奥尔格·
374 格罗兹作画，该剧于 1924 年上演，面具设计也是此人。但是这部雄心勃勃的戏剧最成功的部分却是资产者和他的客人的对话，全是陈词滥调，因此又成为尤涅斯库的先驱。这一事实说明了戈尔的错误：他是一位伟大和敏感的抒情诗人，一个语言大师，却受害于新技术的引诱，使他的想像从属于面具和电影的需要，他没有能够把他的素材转化成为荒诞派的新型诗歌，而本来他已经清楚地预见到了这种诗歌，并且在理论上如此有效地下了定义。也许戈尔是过于温柔和文雅的一个人，他不能与他的讽刺对象相互协调。

在戈尔的德国同时代人中间，最接近于实现了像戈尔所要求的那种残酷和怪诞的戏剧的人是贝托尔特·布莱希特，他在一篇发表于 1920 年的文章中为戈尔第一部发表的剧作而欢呼，称他为表现主义的库特林。在布莱希特从毕希纳和魏德金风格的无政府主义诗剧向着他后来阶段朴素的马克思主义教育戏剧的发展过程中，他写了许多极为接近荒诞派戏剧的剧作，其中使用了丑角表演和杂耍胡闹幽默，并且特别关注自我身份及其变动的问题。

布莱希特深受伟大的慕尼黑酒吧喜剧演员卡尔·瓦兰丁的影响，他是即兴喜剧丑角哈里昆的真正传人。在布莱希特大约 1923 年写成的独幕剧《结婚》中，家具的垮塌把举行婚礼的家庭的腐败具体表现出来，这种方法恰如阿达莫夫和尤涅斯库戏剧中用物体来表达内心真实、同时造成一个机会来搞粗俗杂耍噱头的方法。

布莱希特写于 1921 年—1923 年的最为费解、而且也是最伟大的戏剧之一《城市丛林》，以一种严肃的方式预示了荒诞派戏剧故意拒绝 375
表现人物动机的做法。该剧表现了两个男人戈尔加和什林克之间的生死斗争，他们以一种奇怪的爱恨关系联系在一起。开场是什林克企图收买戈尔加对于一本书的看法。戈尔加受雇于一家图书馆，什林克给了他一大笔钱，要戈尔加宣布说他喜欢一本他曾经说过自己讨厌的书。为此，斗争开始了；这又是强迫一个人不是感激就是生气来使他承认另外一个人的优越地位。所有这一切都发生在黑帮分子和私刑暴徒充斥的怪诞的芝加哥。

《城市丛林》不仅表达了不可能理解人们行为动机的观点（因此预示了品特的技巧），而且表现了人们之间交流的问题，这些则是贝克特、阿达莫夫和尤涅斯库所关心的。什林克和戈尔加的斗争本质上是一种进行接触的企图，甚至不惜通过冲突。“如果你把一艘船塞满人，直到它爆炸为止，船里面的孤独还是太大了，他们会变成冰……我们的孤独太大了，甚至连冲突都不可能。”

喜剧《人就是人》写于 1924 年—1925 年，描写了一个温顺的小人物到勇猛战士的转变。这里布莱希特又使用了杂耍歌舞的技巧。转变场面表现为各种表演——一连串的魔术把戏：受害者受人引诱去干他认为是犯罪的事情，结果受到庭审和判决，使他以为他已经被枪毙了，此后他以新的身份复活。在该剧的演出中，布莱希特使用了高跷和其他手段，把被转变的英国殖民军士兵变成了巨大的怪物。《人就是人》 376
在主题方面预示了荒诞派戏剧，即人性不是一贯的，在戏剧进程中，它可以从一个人物变成另外一个人物。

新近发表的布莱希特过去没有发表的诗歌能够帮助我们理解《人就是人》与更早的《城市丛林》之间的联系。这首诗歌来自一部早期的戏剧草稿《绿色的加拉加》，描写一个公民加尔吉变成了另外一个人。因此《人就是人》中的受害者加利·盖伊最初就是《城市丛林》中的受害者戈尔加。事实上，什林克企图收买戈尔加的看法就是企图剥夺他的个性，正如加利·盖伊在后来的戏剧中被剥夺了个性。两部戏剧都是关于人的个性被陌生者的个性所占有——盗窃个人身份，就像强奸那样。这也是荒诞派戏剧的主题之一：尤涅斯库的《雅克，或曰屈服》就是这方面一个明显的例子。

布莱希特的短剧《小象》是1924年—1925年为《人就是人》的幕间表演创作的。在该剧中，超现实主义的自动写作也同样预示了身份转移的问题。一头小象被控谋杀了它的妈妈，它能够证明它的妈妈根本就没有死，但是已经不是它的妈妈。然而，证明是证明了，但是小象还是有罪。这是一部纯粹的反戏剧，把作者的潜意识思想无情地戏剧化了，正如阿达莫夫的早期戏剧反映了他自己的精神关注。

像阿达莫夫一样，布莱希特后来抛弃了他艺术发展的这个阶段。也像阿达莫夫一样，他转向社会介入的和完全理性的戏剧，至少在表面意图上是如此。然而，布莱希特的情况也表明，非理性的荒诞派戏剧与
377 完全有目的进行政治介入的戏剧并非那么激烈对抗的传统，还不如说是一块钱币的正面和反面。在布莱希特这里，在他的无政府主义和怪诞时期里不受约束信马由缰的恐惧与绝望，在他的政治戏剧的理性表面之下活跃和强有力地继续着，并且提供了大部分的诗意力量。

事实上，肯尼斯·泰南对尤涅斯库引证布莱希特作为他的政治介入理想的典范，而尤涅斯库攻击布莱希特是贫乏的意识形态戏剧，他们两个人都没有切中要害。布莱希特是荒诞派戏剧的首批大师之一，他的情况表明，主题戏剧的成功与否并不取决于它的政治，而是取决于它的诗意的真实性，它超越了政治，因为它来自作者人格的更加深刻的层面。布莱希特的个性包括了无政府主义和绝望的强大因素。因此，甚至在他的政治介入的时期，他所表现的资本主义世界的图画也在本质上是否定的和荒诞的：《四川好人》中的世界被几位低能的神仙统治着，潘蒂拉的世界是以卓别林式的拍打闹剧为模式的，在《高加索灰阑记》中，正义的胜利靠的是最不可能的偶然事件。

在德国，达达主义和表现主义的冲动在二十世纪中叶已经消退在新现实主义之中，整个现代主义运动在三十年代纳粹时期的知识危机中被耗尽了，而同时在法国，发展的脉络持续不断着。达达主义的破坏已经扫清了道路。达达主义以一种改变了的形式在超现实主义运动中再生。达达主义是纯粹否定的，超现实主义相信潜意识思想的伟大的正面的、治疗的力量。正如安德列·布勒东在他1924年的第一部超现实主义宣言中为超现实主义一词所下的著名定义中所说的，超现实主义是“纯粹的心理自动性，主张通过这种方法，口头地、书面地、或者以

任何其他形式表达思想的真正的活动。”

这里不是详细追溯超现实主义运动的斗争和内在冲突的奇妙故事，或者它在诗歌或者绘画方面的成就的地方。在戏剧中，超现实主义的收成有限。舞台是一种极为深思熟虑的艺术形式，不允许戏剧创作的完全自动性。我们今天列入超现实主义的任何剧作，都不可能是以布勒东理想中所要求的创作方法写成的。 378

路易·阿拉贡的文集《放纵》(1924 年)包含了两部这样的戏剧。《一个美丽夜晚的镜子衣橱》是一部迷人的短剧。在序幕中我们见到了各种各样的幻想的人物。一个士兵遇见了一位裸女，共和国总统和一位黑人将军一起出现，一对联体姐妹请求总统允许她们分别结婚。一个男子骑着三轮车经过；他的鼻子太长了，以至于他要说话的时候得用手把鼻子抬起来；西奥多·弗林克尔(超现实主义者圈子里的一位成员)引进了一个仙女。该剧正常地以丈夫回家的熟悉场面开场，而他的妻子紧张地盯着衣橱，恳求他不要靠近它，给出各种暗示她的情人就躲藏在里面。在悬念和忌妒已经建立起性激动的氛围之后，夫妇两人消失去了隔壁房间。最后，在漫长和紧张的停顿之后，丈夫衣冠不整地回来了，打开了衣橱。序幕中所有的奇妙人物整齐地从里面走了出来。共和国总统唱起了一首胡说八道的歌曲。

阿拉贡《放纵》中的第二部剧作《长城脚下》使用了相同的方法——完全常规的情节插入超现实主义的插曲。主要情节是浪漫主义的，有点荒诞不经。一个年轻人被他的情人遗弃了，在他寻求安慰的乡村酒店里遇见了一个女招待，他强迫她自杀以证明她对于他的爱。在第二幕中，年轻的主人公弗雷德里克和他的情人漫游阿尔卑斯的高山，最后弗雷德里克面对着作为他自己替身的序幕场面里的叙述者。仙女和身 379
穿工作服的巴黎工人的出现并不能掩盖这是一部缪塞或者维克多·雨果风格的浪漫主义戏剧的事实，透过该剧的现代主义外表，不难看出阿拉贡基本上是传统主义的，这种传统主义后来也出现在他战争时期的优美诗歌和里程碑式的社会小说中。

阿拉贡和布勒东合作写了一部戏剧《耶稣会的财富》，此后阿拉贡离开了超现实主义，他们相互断绝了关系，因此该剧从未再版。该剧的一个最显著的特色是，它早在十年前就预言了 1939 年第二次世界大战的爆发，使得布勒东有权声称，超现实主义自动写作的方法唤醒了预言

和洞察的神力。

比超现实主义运动内部大多数戏剧演出更为重要的，是某些后来离开或者被逐出这一运动的成员所作的工作。安托南·阿尔托(1896—1948)是超现实主义的最好诗人之一，也是一位专业演员和导演，对于现代法国戏剧有着最强有力的深远影响，而罗歇·维特拉克(1899—1952)是出自超现实主义的才华出众的戏剧家，他们两人被布勒东赶出了这个圈子，因为他们屈服于没有价值的商业本能，竟然要在专业剧院的框架内上演超现实主义戏剧。阿尔托和维特拉克于1924年末被布勒东逐出。他们便和一项称为阿尔弗雷德·扎利剧院的事业联系到了一起，该剧院于1927年6月1日开幕，节目包括阿尔托的独幕剧《反胃，或曰疯狂的母亲》和维特拉克的《爱情的神秘性》。

《爱情的神秘性》(三幕，五场)也许是真正想要写作一部完全超现
380 实主义戏剧的努力。它完全是自动写作的产物，内容包括两个恋人的温柔和施虐的幻觉。作者本人在第一场结尾处出现了。他试图开枪自杀，进而浑身是血，但又发出无奈的笑声。最后，他又出现了，依然如故。劳埃德·乔治和墨索里尼也成为了剧中的角色，劳埃德·乔治出现时特别可怕——他锯下了一些头颅，扔掉了一些尸块。布景模仿超现实主义绘画。因此，第四场同时表现了一个火车站，一部餐车，海岸，一个饭店大堂，一家服装商店，一个地方小镇的中心广场。过去、现在和未来以梦境的形式出现，实际的事物与可能的事物密不可分地交织在一起。然而，在这场混乱中，有着具有明显诗意力量的段落。在一个地方，主人公帕特里斯与作者对话，讨论了荒诞派戏剧的基本主题即语言的问题：

作　　者：你的话使一切事情都变成不可能的了，我的朋友。

帕特里斯：那么创造一种没有语言的戏剧吧。

作　　者：但是，我亲爱的先生，难道我想过要做任何其他事情吗？

帕特里斯：你做了；你把爱的词语放进了我的口中。

作　　者：你应该把它们吐出来。

帕特里斯：我做了，但是它们已经摄入了镜头。

作　　者：那不是我的错。生活就是这样。

维特拉克的第二部戏剧《维克多，或曰支配儿童的权力》于 1924 年 12 月 24 日由阿尔托执导首次演出，该剧已经脱离了纯粹自动写作的混乱，采用了我们可以在尤涅斯库的作品中看到的闹剧性和幻想性客厅喜剧的程式。维克多是个九岁的男孩，高七英尺，具有成人的智力。 381
他和六岁的女友埃斯特是这个木偶般的疯狂家庭里仅有的有理性的人。维克多的父亲和埃斯特的母亲是情人，但是孩子们揭发了这一对情人，于是埃斯特的父亲上吊自杀了。其中一个人物是个绝代美人，但是淫乱无比。最后，维克多恰好在其九岁生日时死去，他的父母自杀。正如作为该剧结尾的女仆的最后一句台词所指出，“然而，这不过是一出戏剧！”

《维克多》在许多方面预示了尤涅斯库：一个人物阅读 1909 年 9 月 12 日《晨报》上的真实选段，对于充满陈词滥调语言的平庸乏味进行戏仿；传统戏剧的戏仿和纯粹的荒诞性的混合。然而，维特拉克的戏剧缺乏给予尤涅斯库作品中的疯狂以条理与魅力的形式与诗意。这里的要素混合是不完全的，噩梦与学生的胡闹交替出现。

维特拉克后来的戏剧回到了更为传统的形式，但是其中某些仍然带有他的超现实主义经验的痕迹。甚至非常社会性和政治性的戏剧《特拉法加尔的一击》（第一次世界大战前后巴黎社会一角的描绘，首演于 1934 年），也显示轻松愉快的古怪幽默的痕迹，而在故事情节发生在一家著名精神病医院的喜剧《狼人》中，作者的超现实主义经验可以在他对于疯子对话技巧的掌握中清楚地看到。

安托南·阿尔托导演了维特拉克的超现实主义戏剧，他也是一两部著名短剧的作者，但是他对于荒诞派戏剧的真正重要性在于他的理论文章和他作为演出人的实际试验。阿尔托是他那个时代最极端的人物之一，是演员、导演、预言家、不敬上帝的人、圣人和疯子，以及一位伟大的诗人，他的想像也许超过了他在戏剧上的实际贡献。但是他关于一种具有神奇美和神秘力量的舞台的看法，时至今日仍然是戏剧中最活跃的激发性因素。虽然阿尔托在杜兰手下工作，执导过短命的阿尔 382
弗雷德·扎利剧院的演出，但是他关于戏剧的革命性观念只是在他观看了 1931 年殖民地展览会上巴厘舞蹈者之后才形成的。他在一系列

热情洋溢的宣言中把自己的观点系统化，这些宣言后来收入文集《戏剧及其两重性》一书中。

阿尔托把他那个时代的混乱诊断为“事物与词语的分裂，事物与表现事物的概念的分裂”，他拒绝心理的和叙事的戏剧，拒绝这种戏剧“对于个人问题的专注”，他热情呼吁回到神话和魔术，呼吁无情地揭示人的思维的最深刻的冲突，呼吁一种“残酷戏剧”。“所表演的一切都是残酷的。戏剧必须在这种推进到所有极限的极端行为观念的基础上重建。”通过迫使观众面对他们自己内心冲突的真实形象，一种诗意的和魔术的戏剧能够带给他们释放和解脱。“戏剧把我们所有潜伏的冲突以及它们的全部力量带回给我们，给予这些力量名称，我们把这些名称尊为象征，看吧。在我们眼前的是一场象征符号的战争……因为只有当不可能的事情真正开始的时候，只有当舞台上出现的诗维持这些实现了的象征、并且使之白热化的时候，才有了戏剧。”

这就导向了对于现实主义的完全拒绝和对于表现集体原型的戏剧的追求：

> “戏剧无法重新找回自己……除非它带给观看者真实的梦境，在这个梦境中，观看者对于罪行的兴趣，他的色情的着迷，他的野性，他的妄想，他对于生活和事物的空想之感，甚至他的嗜血性，都在内心的层面上，而不是虚假和虚幻的层面上宣泄出来。换句话说，戏剧应该利
> 383 用它的所有手段不仅把握客观外界的方方面面，而且把握内心世界；也就是从比喻意义上考虑人。”

在巴厘舞蹈者微妙神奇的诗意对于阿尔托的强有力印象的影响下，他要恢复姿势和动作的语言，让没有生命的东西在情节中发挥作用，把对话（它“并不专门属于舞台，它属于书本”）贬低为背景。他引证杂耍和马克斯兄弟以及巴厘舞蹈者作为例子，呼唤一种真正的戏剧语言，这种语言可以是形状、光线、运动和姿势的非词语的语言：

> “戏剧的领域不是心理的，而是造型的和物理的。问题不在于戏剧的物理语言是否能够获得与词语语言相同

的心理后果，不在于它是否能够像词语一样表达感觉和激情，而在于在思想和智力的领域里是否存在词语不能把握的姿态……而用动作和空间语言来把握则更加精确。”

戏剧应该旨在表达语言不能够用词语说出的东西。“不是在戏剧中废止话语，而是改变它的作用，特别是降低它的地位。”

“在文本的诗的后面，有一种真正的诗，它没有形式也没有文本。……因为我的原则是词语并不意味着一切事物，由于词语的本性和限定特点，一旦固定永远固定，因此它们束缚和瘫痪思想，而不是释放思想和推进思想的发展……我要在口头语言上加进另外一种语言，我要恢复说话语言的古老魔力，恢复它的本质性的迷人魅力。”

早在 1930 年，阿尔托就在理论上规定了荒诞派戏剧的基本倾向。但是无论是作为戏剧家还是作为导演，他都没有机会把这些观念付诸 384
实践。他达到目的的惟一机会是在 1930 年，当时他为其残酷戏剧的演出找到了赞助人。他决定自己改编钦契的可怕故事，司汤达曾经把它写成小说，雪莱把它变成了悲剧。但是尽管某些细节十分优美，演出还是一个失败。阿尔托本人扮演钦契伯爵。他仪式性地朗诵文本是引人入胜的，但是不能使得观众信服。经济失败接踵而来，成为阿尔托陷入赤贫、绝望和长久精神错乱的因素。当时二十四岁的让－路易·巴洛担任演出秘书，荒诞派戏剧最重要的导演之一的罗歇·布兰作为导演协助阿尔托，并且扮演雇佣杀手之一。

阿尔托是在作品剧院的吕涅－波手下作为演员首次登台演出的；他认识乌布王的第一位扮演者热米埃，并且和他一起演出过；当伊万·戈尔的《玛土撒拉》1924 年在巴黎首次演出时他在剧中出现；他在精神疾病时期得到了阿达莫夫的友谊，与今天荒诞派戏剧的先驱者们建立起了桥梁。表面上看他的努力完全失败，以精神崩溃而告终。然而在某种意义上，他胜利了。

超现实主义运动中出现的另外一位重要诗人是罗贝尔·德斯诺斯（1900—1945），他是一位挽歌和胡说八道诗歌的作者，优美的和可怕的梦的记录者，许多从未拍摄的超现实主义电影剧本的作家。他的惟一戏剧作品是《星形》，早在1927年就已写成，在他于1944年被逮捕和流放之前不久修改，在他悲剧性地死于特莱西恩施塔特集中营之后发表，他在集中营里形容枯槁，最后被迫害致死。

《星形》是一个双关的剧名；它不是指巴黎，而是指海星，它是主人
385 公马克西姆梦想与欲望的诗意象征。人们要求他把他的海星给他们，
他拒绝了。但是当他把海星给了他所爱的女人时，不仅立刻就有一个警察在他的窗户下面发现了它，把它送了回来，而且成群的人们给他送来了越来越多的海星。十二位侍者端着放在银盘子里的十二个海星进来，城里街道上满是海星，人们几乎无法行走。

《星形》是马克西姆与两个女人法布丽斯和阿泰纳伊斯之间的爱情故事，但是它有一种梦幻氛围，它有一种构成类似希腊歌队的酒吧客人们的交谈，因此该剧预示了荒诞派戏剧的许多方面。德斯诺斯给该剧的副题是"反诗歌"，因此预示了尤涅斯库的反戏剧。

时代的倾向和绘画与雕塑抽象艺术先锋们的影响是如此强大，以至于在超现实主义运动之外都有冲破自然主义戏剧程式的努力。让·科克托试验了纯粹动作的戏剧。科克托创作、毕加索设计布景、萨蒂（他也是一位黑色幽默的大师）作曲的《炫耀》由达吉列夫俄国芭蕾舞团于1917年演出，它回到了马戏和杂耍，而科克托的《屋顶上的公牛》（1920年）由迪菲设计布景，米约作曲，由像弗莱特里尼三兄弟这样的著名杂耍演员表演。《埃菲尔铁塔上的婚礼》（1912年）是一部滑稽芭蕾舞剧，有身上套着巨大留声机的演员在旁边说话。

虽然科克托后来的大多数作品在完全浪漫主义和仅仅玩笑之间摇摆不定，但是它们带有作者对于一种抽象和梦幻戏剧的某些基本元素的全神贯注，最明显的也许是在他那些诗意的和令人困惑的电影中，从
386 《诗人之血》到《美人与野兽》；《奥尔菲》成功地表现了死亡之地的形象；
以及最后的《奥尔菲的遗言》。尤涅斯库把自己的玩笑和巴洛克趣味完全归之于科克托：

> “我认为让·科克托受到了轻松处理重大问题的责难。我感到这是错误的；他是在一种令人困惑和着迷的背景上提出了这些问题的。他被指责为风格混杂，还有那些老套舞台装置建构的仙境。而他的五彩缤纷，他的迂回蜿蜒，他的巴洛克马戏场斯芬克斯，这些正是我所喜欢的东西。因为每件东西都是一种奇迹，生活就是一场马戏。应该有斯芬克斯，应该有一种集会，这没有什么错。没有什么比这些巡回的随意的节庆更好地表达了生活的随意，美的脆弱，以及转瞬即逝。”

一部在科克托的圈子里产生、预示了尤涅斯库对于资产阶级家庭生活的攻击的戏剧是《鹈鹕》，由超前的天才雷蒙·拉迪盖（1903—1923）创作。在短短的两幕中，我们看见鹈鹕一家忙碌于使它们扬名天下，不再显得荒唐。家庭主妇骑在她的游泳教练背上回来，这位教练不会游泳，却和她搞上了。儿子想要成为赛马骑师，女儿想要自杀，却在结冰的塞纳河上赢得了一个滑冰奖杯。戏剧以一场怪诞的家庭聚会而告终。

大约此时，阿尔芒·萨拉克鲁创作了一些精美的接近于超现实主义的戏剧，以供阅读而非上演，他后来成为一位舞台风格粗野的重要剧作家。这些剧作大都遗失，但是《犹大的三十座坟墓》和《马戏团故事》逃过劫难，于1960年重印。这些短剧背景设在歌舞马戏场里，把丑角表演与梦幻结合起来——橘子喷血，观众眼前长出了奇怪的植物，马戏 387
团的帐篷消失了，让失恋的年轻人死在暴风雪中。

1924年，当时还是中学生的勒内·多马尔（1908—1944）和罗歇·吉尔贝（1907—1943）以真正的扎利精神创作了一系列小型短剧，在荒诞玄学学院的赞助下以《小戏剧》为题出版。它们是完全无法释读的欢乐的胡说八道。两位作者发展成为重要的诗人。多马尔继续他对于灵魂的黑暗领域的探索，以至于多次吸入有毒气体进行有控制的自杀，以便到达生命的极限。他被认为是扎利最真诚的追随者之一，荒诞玄学学院建立了关于他的回忆录。

荒诞玄学人物中间更重要的一位废话戏剧家是朱利安·托尔马（1902—1933），他是另外一位诗人浪子和恶魔派诗人，他无所事事地流

浪终生，直至最后消失在奥地利的阿尔卑斯山中，走出旅馆再也没有回来。托尔马看不起超现实主义者对于公众知名度的追求和对于他们自己个性的宣传，他写了一些极端胡说八道的戏剧。《片断》是“九场悲剧”，独幕剧《洛马·拉马》在他还活着的时候出版，印数二百本。他最为宏大的剧作《贝特鲁》在他死后由荒诞玄学学院出版。

《片断》之所以著称，主要因为其中一个人物说出所有舞台指示，他像一个支配全部情节的神。他名叫奥斯马，显然代表命运的全部荒诞性。戏剧结束之后，奥斯马被拉到舞台下，人们发现他不过是一台机器。与此呼应，这个被机械、没有感觉的机器控制的情节本身就不可能有意义，除了它所表现的色情与暴力的形象。《洛马·拉马》是一部航
388 海题材的废话剧。《贝特鲁》（四幕，数字从负 3 倒数到 0）的主人公是一个奇怪的人，他用恐怖来启发他的无数妻子。贝特鲁说话口齿不清结结巴巴，他的话都由一位天文学家翻译。在第二幕（或不如说是负 2 幕），实际上所有的人物都被贝特鲁杀死了，但是他们在下一幕（负 1 幕）复活，然后再一次被杀死；他们在最后一幕（第 0 幕）再次复活，而且非常快乐，此时情节到达预定结尾——无比虚无。

这里有种悬念成分——有人正在教贝特鲁说话，他已经达到了能够模仿某些动物的声音。但是，看起来这削弱了他的权利。他在骚乱中逃跑了，戏剧在混乱中结束。正如博学的荒诞玄学家编辑们解释的，“该剧的基本成分就是统治所有地方的心理瘫痪，就是‘用语’，或者换句话说，就是统治一切事物的话语材料，也就是命运本身。”这类似于刘易斯·卡罗尔、爱德华·李尔和克里斯蒂安·摩根斯特恩这样的废话诗人作品中语言对于命运的支配。

托尔马以更加清晰的语言解释了他在著名小型格言文集《矫饰文体》（1926 年）中表达的观念，在国家图书馆中该书的藏本上写着托尔马给马克斯·雅各布的献词：“如果上帝存在，你就不可能虚构他！”某些格言探讨了同性恋的伦理，但是其他格言包含了对于语言的坚定拒绝。“只要人一说话，就带有社会的异味”，更厉害的，“为了表达自己……词语本身借用了粪便社会学的欲望，把它神圣化来作为演讲风
389 格”，因此语言变成了“不和谐音”。因此，托尔马“还给思想基本的和不能思考的含糊性，但这种含糊性就是现实——贬低语言，离开文学”。

托尔马认识多马尔和德斯诺斯，并且与他们通信，他是一个写作家

的作家，也许在胡说八道诗歌热情鉴赏家的狭小圈子以外没有什么人阅读他的作品。他并不追求、或者并不看重影响力："我既不是一个作家也不是一个诗人。我甚至不假装对此感兴趣，我就是自娱自乐……对我来说，甚至承认悲剧性的沉默也太过分。我没有吐露什么，我没有做特别的事——我只不过是愉快地胡诌这些诗歌罢了。"他是有勇气把自己对于人处境荒诞性的认识推进到它的逻辑终点的少数人之一。他死亡的偶然方式表明，这种态度并非姿态。

和托尔马一样奇特和古怪，并且以自己的特殊方式影响了当代创作的，还有雷蒙·鲁塞尔(1877—1933)。他非常富有，他漫游世界各地，但是不屑一顾。他到北京之后，立刻驱车穿城而过，然后把自己关在旅馆房间里。当他乘坐的轮船停泊在塔希提的港口里的时候，他仍然待在自己的船舱里，写作，甚至不往舷窗外望一望。在鲁塞尔的作品中也是如此，他致力于完全排除真实的世界。他要建立一个完全属于他自己的世界，就像托尔马或者胡说八道诗人们那样，基于谐音和文字联系的逻辑。

鲁塞尔的某些小说是建立在两个基础句子的原则上的，这两个句子声音相似，但是意义不同，他用它们作为全书的开头和结尾的句子。然后试图用一系列命题把它们连接起来，建立起连续不断的文字逻辑——一种比喻、双关、同形同音异义、概念相关和回文造字的逻辑。同样的内在逻辑关系也作用在他的戏剧《前额上的星星》(1924 年)和《星 390
云》(1926 年)中。

这些长而复杂的戏剧由他出资演出，引起了阵阵嘲笑之声，它们肯定属于创作出来的最没有戏剧性的戏剧之列。它们全都是由非常复杂和奇幻的故事连接起来的，其中人物以奇怪而没有生气的、夸张造作的语言进行对话。鲁塞尔的戏剧比布莱希特的戏剧更加是"史诗的"，比尤涅斯库所写过的任何东西都更加是反戏剧的。同时，鲁塞尔创作的难以置信的幻想给予他的作品一种几乎是催眠的力量，使他成为了超现实主义者和荒诞玄学家们的偶像，他的这种幻想结合了无意识的原始主义，这种原始主义使他成为了戏剧中的杜安尼埃·卢梭。鲁塞尔于 1933 年在弗罗伦斯自杀身亡。

从阿波利奈尔到超现实主义者及其以后，在绘画和雕塑的先驱者与先锋派的诗人和戏剧家之间有了极其紧密的联系。贝克特曾经写了

一篇有关抽象派画家布拉姆·范·维尔德的精辟研究文章，尤涅斯库是马克斯·恩斯特和杜布菲的朋友。这个时代某些主要画家对于荒诞派戏剧的影响清楚地表现在这些戏剧的形象和布景上（参见尤涅斯库《雅克》中有三个鼻子的姑娘）。

另外，我们时代的许多画家和雕塑家都涉入过先锋派诗歌或者戏剧的领域。我们已经提到了珂珂西卡的先锋派达达主义戏剧，随后他又进行了许多其他戏剧试验。伟大的德国表现主义雕塑家恩斯特·巴拉克（1870—1938）也写了一系列闹鬼的戏剧，预示了荒诞派戏剧的梦
391 境的、神秘的特色。毕加索则是两部先锋派戏剧《抓住欲望的尾巴》（1941 年）和《四个小女孩》（1952 年）的作者。

其中第一部于 1944 年 3 月 19 日举行了公众朗诵，由阿尔伯特·加缪执导，参加者有西蒙娜·德·波伏娃、让一保尔·萨特、米歇尔·莱里、雷蒙·凯诺，以及文学艺术界的其他著名人物，该剧像查拉的《空气的心》一样，由脱离了身体的脚与其他非人格化角色之间的对话构成。没有什么情节，但是故事反映了战争时期的忧虑，它专注于像寒冷和食物短缺这样一些形象。这部短剧混合了幽默和严峻，它所说出的，就是如果毕加索的某幅绘画具有生命能够开口，一定会说的话。它也拥有它的作者风格的戏谑与感官效果。

这也是《四个小女孩》的特色，罗兰·潘罗斯在他所写的毕加索的传记里提到这部作品，其中包括下述舞台指示，“一匹有翅膀的巨大白马上场，拖着它的内脏，用翅膀抱着，一只猫头鹰站在它的头上；马在小姑娘面前站了片刻，然后消失在舞台的另一边。”

绘画中的现代主义运动和荒诞派戏剧交汇在拒绝推论的和叙事的要素方面，交汇在专注于这样一种诗意形象方面，这种诗意形象体现了意识和潜意识思想的内心真实和它的存在原型。

绘画中的现代运动和戏剧中新试验的潮流的结合鲜明地体现在斯坦尼斯瓦夫·伊格纳齐·韦特凯维齐（1885—1939）身上，他是他那个时代欧洲先锋派最杰出的人物之一，他的重要性现在只在他的祖国波
392 兰以外才为人们所知。韦特凯维齐以韦特凯西的笔名创作了他的大部分作品，他作为画家开始他的创作生涯，发展了一种最终要求与自然和外在现实完全脱离的“纯粹形式”的美学。

韦特凯维齐的戏剧作品在他活着的时候很少引起人们的注意，在这些作品中，他探索了梦境、疯狂、戏仿和政治讽刺的世界。怪诞的噩梦与疯子的幻想融为一体，政治寓言交织着对于波兰经典的滑稽的戏仿。十分清楚，韦特凯维齐作品的许多效果依赖于对于他的时代的政治背景和波兰文学的广泛知识。然而，他的许多戏剧最近已经被翻译成为德语和英语。这些译本揭示出这是一位极为独创的剧作家，一位毋庸置疑的重要人物。1962 年出版于华沙的两卷本韦特凯维齐戏剧集包括了二十部戏剧，是一座探索和重新发现的宝库。韦特凯维齐是一个骄傲、孤独和行为古怪的人，他于 1933 年 9 月 18 日自杀，这是苏联军队进入波兰，他的祖国的独立宣告结束的第二天。

另外一位具有世界重要性的波兰作家是维托尔德·贡布罗维奇(1904—1969)，他主要是作为小说家活动，他应该被认为是一位先驱者，同时也是一位成熟的荒诞派戏剧的大师。贡布罗维奇 1939 年离开波兰，定居阿根廷，在流亡中度过了余生。他的戏剧《勃艮第公主伊沃娜》(1935 年)把我们带到一个怪诞和浪漫的童话世界里——一个国王的宫廷，类似于毕希纳的《莱昂斯与莱娜》或者汉斯·克里斯蒂安·安德森童话中那种宫廷。王子百无聊赖，于是被引见了另外一位丑陋愚蠢、一言不发的公主。正是这种无言使他自己自由想像她的内心生活而不必打扰她，使他陷入了对这个姑娘的爱。直到他对她感到厌倦，于 393
是让她吃大量带刺的鱼，把她噎死了。贡布罗维奇的第二部戏剧《婚礼》(写于 1945 年，1950 年出版，1963 年首演)是一出影响巨大的梦境戏剧。主人公亨利克模模糊糊地觉得他作为一场战争中的士兵在法国北部某地服役，看见他自己和好朋友弗拉迪奇奥一起被运送回祖国。但是他所住的房子已经变成了一个下等小酒店，他的父亲和母亲变成了酒店老板，他的未婚妻变成了婊子。然后，父亲和母亲又变成了国王和王后，他自己变成了王子，正准备迎娶一位公主。然而，他仍然模糊地觉得他的未婚妻还是一个婊子，最后，两个世界相互融合。亨利克时常蹦出诗句。他意识到自己说话那种一本正经的方式，然而无法改变这种说话方式。这是梦中处境的成功转换。

“好吧，我已经说了。

但是这些话听起来还是如此正经，变成了解释。

像石头一样沉没
在静寂中……啊，现在我知道，为什么
我不是在说话，而是在解释。你不在这里。
我是孤独的，孤独的，孤独的……说
而不对着任何人，肯定是造作的，
因为说话而没有人听还要说，我肯定是造作的……”

噩梦似乎反映了亨利对于婚姻的恐惧。他决定把婚礼进行到底，然而他做不到。他卷入了阴谋和革命，把父亲投入了监狱，自己成为国家的独裁者。他听谣言说弗拉迪奇奥和他的新娘欺骗了他，妒火中烧，他要弗拉迪奇奥自杀，用这个行动来证明他作为朋友的清白。于是在婚礼进行过程中，弗拉迪奇奥用亨利克给他的刀自杀了。婚礼变成了
394 葬礼。

贡布罗维奇成功地表现了做梦者头脑中几个不同层次的意识连续出现。对于贡布罗维奇来说，现实是可疑的，人不是自足的，而是他发现自己所在的处境的产物，是造成一种既定处境的语言的产物：

“……我们每个人说的
不是他想说的，而是合乎礼仪的东西。词语
在我们的背后阴谋背叛
不是我们说语言，而是语言说我们
出卖了我们的思想而思想也
出卖了我们靠不住的感觉……”

那么在这里，如同在刘易斯·卡罗尔和爱德华·李尔的胡说八道的世界里一样，语言变成了自立的。在一个已经失去了现实的客观标准的世界上，思想变成了全能的，但是思想反过来也是语言及其程式的奴隶。

1960年代波兰的年轻一代荒诞派戏剧已经受惠并将继续受惠于韦特凯维齐和贡布罗维奇创始的超现实主义戏剧的传统。

在西班牙——毕加索和哥雅的故乡，讽喻性奥托宗教短剧与盖维

多和贡哥拉的巴洛克诗歌的国度——超现实主义者的某些倾向出现在两位重要的戏剧家的作品里。

腊蒙·德尔·伐列-英克兰(1866—1936)是一位伟大的小说家和戏剧家,在西班牙以外实际上不为人知,他从 1920 年以来发展出一种他称之为"怪诞"或者"荒诞"的戏剧写作风格,在这种戏剧中,描绘的是一个充满悲喜剧的、几乎是机械运动的牵线木偶的世界。正如伐列-英克兰所解释的,艺术家能够从三个不同位置上观察世界。他可以向上看它,好像跪在世界面前,表现一幅把现实理想化的庄严图画;他可以站 395
在同一水平上面对它,这将产生一种现实主义方法;或者他可以从上面俯视世界——从这个制高点上看,世界将会显得荒谬和荒诞,因为这好像是通过死人的眼睛回望生活。伐列-英克兰著名的"怪诞剧"《死亡节日》和《堂·费里奥莱拉的号角》,都是悲惨的生活讽刺画,丑陋畸形的情人们受到愚蠢荒唐丈夫的追逼,而社会准则和习惯是机械的和缺乏人性的,就像发疯的机器,徒劳无益地运转着。在荒诞派戏剧的年轻戏剧家中,阿拉贝尔承认伐列-英克兰对自己的作品具有重要影响。

费德里哥·加西亚·洛尔加的某些戏剧以一种更加文雅和更加富有诗意的情调,清楚地表现了法国超现实主义的影响。比洛尔加那些伟大的现实主义悲剧更早更不知名的这种戏剧包括《小戏剧》(1928年)的若干优美短小场面,其中《小鬼基顿散步》显然出自美国默片(像戈尔的《卓别林》一样)。它们也包括木偶剧《堂·克里斯托巴尔的圣坛小装饰物》,它带有源于安达露西亚民间娱乐的欢乐打闹和率直;更加理智化的超现实主义作品《就这样过五年》(1931 年),这是具有梦境特点的当代传说;未完成的剧作《公众》(1933 年)中的两幕最接近于荒诞派戏剧,特别是第一幕,其中有罗马皇帝面对两个非人类的角色,一个完全包在葡萄里面,另外一个浑身裹着金铃。

在英语戏剧中,达达主义和超现实主义的影响轻微。格特鲁德·
斯泰因写过一些她称之为"戏剧"的作品,但是它们中大多数是抽象散 396
文短诗,几个单句或者段落标上第一幕,第二幕,等等。即使像《四位圣人三幕剧》这样一部曾经作为芭蕾歌剧(弗雷德里克·阿斯顿编舞,弗吉尔作曲)成功上演的作品,基本上也是一首抽象散文诗,上面多少随便添加一些"纯粹戏剧"的成分。到了晚年,格特鲁德·斯泰因写了一

部有情节和对话的戏剧《对一个年轻人说行》，这是一部令人着迷但基本上是传统的作品，关于法国抵抗运动，以及一个美国移民女士对于一个年轻法国抵抗战士没有说出的爱情，以温和的斯泰因式风格写成。

在某些方面，弗兰西斯·司各特·菲茨杰拉德的戏剧《蔬菜》应该被认为是荒诞派戏剧的一个早期范例，至少在它的中间部分，描写的是一种怪诞和胡说八道版本的白宫生活。该剧于1922年11月上演，惨遭失败。但是，这一系列讽刺场面都发端于第一幕，主人公杰里·弗洛斯特狂饮私酒，喝得烂醉，认为这部讽刺剧是醉酒中的噩梦；在第三幕，情节艰难地返回人间。《蔬菜》是一种脱离自然主义程式的努力，失败在于仍然局限在自然主义里面。

爱德华·埃斯特林·肯明斯的《他》(1927年)成功地避开了这个陷阱，这是一部超现实主义风格的成功作品，作为艺术整体远比当时的大多数法国超现实主义戏剧更加严密。在这里，一个男人和一个女人的精神探索表现为一系列梦幻般的集市场面和幻想事件。埃里克·本特利巧妙地把该剧解释为女主人公“我”的幻想，她“正处于术前麻醉状
397 态，等待分娩”，戏剧围绕着“我”和“他”的故事展开，“一对年轻的美国夫妇和他们对现实的探索”。女巫姐妹组成的歌队说些胡说八道的语言；集市叫卖者和街头推销员的歌舞杂耍场面；警匪片中的滑稽片段，流行歌曲，在欧洲的美国佬，以及墨索里尼的意大利，所有这些东西都和谐地融入了这种解释。但是，本特利也引用了肯明斯作品中作者与“公众”的对话，作者说，“……对你而言，‘生活’是一个两种声音的词汇，积极的，就是去做，消极的，就是去梦。有些人相信做就是一种梦。还有些人发现(在一面围绕着镜子的镜子里)比安静更坚硬但是比下降更柔软的某种东西：‘生活’的第三种声音，它只相信自己，它不可能意味着什么，因为它就是自己。”

这的确是荒诞派戏剧的哲学的完美表述，按照这种哲学，世界被看做是一个装有反射镜子的大厅，现实不知不觉地融入了幻象。

荒诞派戏剧是丰富多彩和各种各样传统的一个组成部分。如果说它的确有什么新东西的话，那就是它以不寻常的方式对各种各样的思想观点和文学特色进行了整合。最后，事实上，这种方法第一次从范围广大的公众那里获得了广泛响应。这种情况与其说是由于荒诞派戏剧本身，倒不如说是由于它所处的时代。一般公认超现实主义缺乏创造

一种新的超现实主义戏剧所需要的品质;但是这更多的是由于公众方面缺乏对于这样一种戏剧的需求,而不是相关作家方面缺乏兴趣或者不够尽职。他们超前于他们的时代;现在的时代已经赶上了二三十年代的先锋派,扎利和肯明斯所创造的戏剧已经找到了它的公众。 398

第八章 荒诞派的意义

当尼采的查拉图斯特拉从山上下来向人类布道的时候，他在树林里遇见了一位圣人隐者。这位老人邀请他留在荒野中，而不要到人们居住的城市去。当查拉图斯特拉问隐者如何在孤独中度过时光的时候，他回答说，"我写歌，我唱歌；写歌的时候我笑，我哭，我咆哮；我就这样赞美上帝。"查拉图斯特拉拒绝了隐者的邀请，继续他的旅程。但当他独自一人时，他这样对自己说："这是可能的。树林中的这位老圣人还没有听说上帝已经死了！"

《查拉图斯特拉》发表于1883年。自从尼采时代以来，相信上帝已经死了的人数大大增加了，人类已经接受了惨痛教训，发现了某些已经建立起来取代他的地位的廉价平庸替代品的虚假和邪恶的品质。因此，在两次可怕的战争之后，还有许多人试图接受查拉图斯特拉话语的含义，寻找一种方式，使他们能够带着尊严面对这样一个宇宙，它没有中心，没有生活目的，没有被普遍接受的整体原则，变成了破碎的，没有目的的——荒诞的。

荒诞派戏剧就是这种努力的一种表达。它勇敢地面对这样一些事实，即对于感到世界已经失去了中心解释和意义的人们来说，他们不可能接受仍然以失去了合法性的那些标准和概念为基础的艺术形式；也就是说，不可能认识行为和终极价值的法则，而这些法则是从一个坚实基础上推断出来的，这个坚实基础就是，人在这个世界上的目的是确定无疑的。

在表达面对最终确定性消失所产生的悲剧感方面，自相矛盾的是，荒诞派戏剧也是我们时代最接近于真正宗教探索的事物的一种征兆：无论怎样羞怯和犹豫，这是一种要歌唱、要大笑、要哭泣的努力——要

咆哮——即使不是对于上帝(用阿达莫夫的话说,他的名字已经被用得贬值了,已经失去了意义)的赞美,至少也是在寻找这位因神圣而不可言说者的一个维度;这是一种使人理解他的处境的终极现实的努力、给他重新灌输失去了的对于宇宙的奇妙和原始痛苦的感觉的努力、使他摆脱已经变得陈腐、机械、自负,以及缺乏尊严(这种尊严带来觉悟)的存在的努力。最重要的是因为,对于一天天生活着、已经失去了与人的状况的种种基本事实以及种种神秘接触的大众来说,上帝已经死了;而在过去,他们通过他们宗教的鲜活仪式与这些事实以及神秘保持着接触,这些仪式使得他们成为一个真正团体的组成部分,而不是那种原子时代社会中的一个原子。

荒诞派戏剧是我们时代艺术家持续努力的组成部分,他们企图打破沾沾自喜和不由自主这堵僵死的墙壁,在面对人的状况的终极真实时重建人对于自身处境的认识。这样,荒诞派戏剧就满足了双重的目的,向它的观众表达了双重的荒诞性。

一方面,它讽刺性地批判了对于终极真实没有了解没有意识的生活的荒诞性。这是一种半意识生活的死气沉沉和机械麻木的感觉,是“怀有非人性的人类”的感觉,加缪在《西西弗斯的神话》中描述过这种感觉:

> “在头脑清醒的时候,他们的手势即他们麻木的哑剧动作的机械性,使他们周围的一切东西都变得滑稽。一个人在玻璃隔墙里面对着电话讲话——人们听不见他,但是可以看见他毫无意义的手势。人们会问,他为什么
> 400 是活人?这种在面对人的非人性时的难受之感,这种在面对着我们的真实形象时的无法表达的失望之感,这种一位当代作家称之为‘恶心’的感觉,也就是荒诞。”

这就是尤涅斯库在《秃头歌女》或者《椅子》、阿达莫夫在《滑稽模仿》这些戏剧中表达的体验。它表现了荒诞派戏剧讽刺的、戏仿的方面,它的社会批判,它让一个虚假的、低下的社会当众受辱。这也许是荒诞派戏剧最容易被接受的、因此也是得到最广泛承认的内容,但这并不是它最基本的、或者最重要的特点。

在另一个更加积极的方面，在对于虚假生活方式的荒诞性进行讽刺性揭露的背后，荒诞派戏剧面对着一种更加深层的荒诞性——在一个由于宗教信仰崩溃而导致人的确定性丧失的世界上人的处境本身的荒诞性。当不可能接受完整的价值体系和神圣目标的启示的时候，生活必然面对着它终极的、赤裸的真实。这就是为什么在这部研究荒诞派戏剧家的著作中，我们总是看见被剥夺了社会地位或者历史语境的偶然环境的人，他面对着他的存在的基本选择、基本处境；在贝克特或者盖尔伯的剧作中，人面对着时间，因此等待，在生死之间等待着；在维昂的剧作中，人逃离死亡，越爬越高，或者在布扎蒂的剧作中，人被动地越来越深地接近死亡；在尤涅斯库的《免费杀手》中，人反叛死亡，面对和接受死亡；在热奈的剧作中，人不可避免地陷入幻象的海市蜃楼中，镜子反映镜子，永远地遮蔽了终极真实；在曼奴埃尔·德·佩德罗洛的寓言中，人试图建立自己的地位，或者冲破束缚走向自由，但是却发现 401
自己进入了新的牢笼；在品特的剧作中，人试图在包围着他的寒冷和黑暗中为自己保留一小块地盘；在阿拉贝尔的剧作中，人徒劳地企图把握他永远不能理解的道德法律；在阿达莫夫的早期剧作中，人落入了无法逃避的困境中，艰苦努力也与消极怠惰结果一样，都是完全的徒劳无益和最终死亡；在大多数这样的剧作中，人永远孤独，囚禁在他的主观性的牢笼里，无法接触他的同胞们。

荒诞派戏剧关心人的处境的终极真实，以及少数生命与死亡的基本问题，无论它显得多么怪诞、琐细和傲慢，它都代表了一种向着戏剧的本源的、宗教的功能的回归——使人面对神话和宗教现实。就像希腊悲剧和中世纪神秘剧和巴洛克寓言剧那样，荒诞派戏剧旨在使观众了解人在宇宙中危险和神秘的地位。

差别仅仅在于，在古代希腊悲剧喜剧以及中世纪神秘剧和巴洛克奥托宗教短剧中，有关的终极真实是众所周知的和普遍接受的形而上学体系，而荒诞派戏剧表达的是任何这种普遍接受的宇宙价值体系的缺乏。因此，荒诞派戏剧诚恳得多，并不自命向人说明上帝的行为方式。它仅仅是焦虑地或者嘲弄地表现个人对于终极真实的直觉，就像他体验到的那样；是个人进入他的人格深处、他的梦境、他的幻想和他的噩梦的结果。

过去种种使人面对他处境的终极真实的企图投射出一种完整的被

普遍接受的真理，而荒诞派戏剧仅仅传达了一个诗人对于人的处境的
402 最隐秘最个人的直觉，即他自己的存在之感，他个人对于世界的想像。这就是荒诞派戏剧的题材，它决定了它的形式，这种形式出于必然，一定表现着某种基本上不同于我们时代“现实主义”戏剧的舞台程式。

因为荒诞派戏剧并不关心传递信息或者表现存在于作者内心世界之外的人物的问题或者命运，因为它并不阐释一个论题或者论述意识形态命题，所以它不关心表现事件，不关心叙述人物的命运或者经历，而是表现一个个人的基本处境。这是一种处境的戏剧，而不是一种系列事件的戏剧，因此它使用了基于具体形象的语言，而不是论争和推理的话语。因为它试图表现一种存在的感觉，所以它既不能调查也不能解决行为或者道德的问题。

因为荒诞派戏剧反映的是其作者个人的世界，所以它缺乏客观确实的人物。它不能表现对立性格的冲突，不能研究处于矛盾中的人的激情，因此也没有人们所认为的那种戏剧性。它并不关心为了传递某种道德或者社会教训而讲述故事，这是布莱希特的叙事的、“史诗”戏剧的目的。一部荒诞派戏剧中的情节目的不在讲述一个故事，而在传递一种诗意形象。举个例子，《等待戈多》中发生了一些事情，但是这些事情并未构成情节或者故事；它们只是贝克特直觉的形象，这种直觉就是在人的存在中没有真正发生什么事情。整个戏剧就是一个复杂的诗意形象，这个诗意形象又由附属形象和主题的复杂组合构成，这些附属形象和主题像音乐作曲的主题那样交织起来，不是像在佳构剧中那样去表现一种发展的脉络，而是在观众的头脑中形成一种关于基本的、静态的处境的总体复杂印象。在这方面，荒诞派戏剧与象征主义或者意象
403 派诗歌相似，后者也是以一种相互依存的结构来表现形象和联想的组合。

布莱希特的叙事剧试图引入叙事的、史诗的成分，以便拓宽戏剧的范围，荒诞派戏剧却旨在以本质上抒情的、诗意的组合来达到集中和深入。当然，戏剧性的、叙事性的和抒情性的成分存在于所有戏剧之中。布莱希特自己的戏剧像莎士比亚的戏剧一样，以插入歌曲的形式包含着抒情性；易卜生和肖伯纳的戏剧虽然十分雄辩，但是也有大量纯粹诗意的成分。然而，荒诞派戏剧放弃了心理刻画、个性描写和通常意义上的情节，着重强调诗意成分。具有直线情节的戏剧描写时间上的发展，

而在表现具体化的诗意形象的戏剧中，戏剧在时间上的扩展则纯粹是偶然的。在表达一种深度直觉的时候，最好把它理解为一个时刻，这是因为在实际上无法在一时间里表现如此复杂的形象，只得散布在一个时段之中。因此，这样一种戏剧的形式结构仅仅是一种手段，它通过把一个复杂形象展开为一系列相互作用的成分来表现这个形象。

传递一种存在的总体感觉的努力就是企图表现个人理解的现实本身的更加真实的画面。荒诞派戏剧是始于自然主义的发展路线上的最后一个环节。对于不变本质——这个本质就是理想形式，而艺术家的任务就是以比他们能够在自然中找到的更加纯粹的形态来进行表现——的理想主义的、柏拉图式的信念，在洛克和康德的哲学中迷失了，这些哲学把真实建立在知觉和人的头脑的内部结构上。这样，艺术就变成了仅仅是对于外部自然的模仿。然而，模仿表面注定是不能令人满意的，这就不可避免地导向下一步——探索思想的真实。易卜生和斯特林堡在他们自己一生对于真实的探索中体现了这种发展。詹姆 404
斯·乔伊斯从细节真实的故事开始，以《芬尼根觉醒》的宏大复杂的结构而告终。荒诞派戏剧家的作品继续了同样的发展。每部这种作品都是对于此类问题的回答："当人面对人的处境的时候，他的个人感觉是什么？他面对这个世界时他的基本情绪是什么？"答案就是一个单一的、总体的，但又是复杂的和矛盾的诗意形象——一部戏剧——或者说是一系列相互补充的这类形象——戏剧家的作品。

在理解某一时刻的世界的时候，我们同时看到不同知觉和感觉的复杂整体。我们只能把这个瞬间景象打碎成为不同成分，然后组建成为时间上的一个系列，成为一个句子或者一系列的句子。要把我们的知觉转变成为概念术语，成为合乎逻辑的思想和语言，我们就得执行一种类似于扫描器作用的操作，扫描器把电视摄像机的画面分解成为单个脉冲组成的行列。诗意的形象具有模糊性，能够同时唤起多种感觉联想的成分，因此它是方法之一，我们通过这种方法能够传递我们对于世界的直觉的真实，虽然不够完美。

十分古怪的德国哲学家路德维希·克拉格斯——他在英语世界里几乎不为人们所知，这是相当不公正的——提出了一种知觉心理学，它建立在这样一种认识上，即我们的感官给予我们由大量的同时的印象构成的形象，这些形象随后在转译过程中被分析和分解，成为概念性思

想。对于克拉格斯来说，这是基于思想创造成分的批判理智的隐秘活
405 动作用——他的哲学巨著名为《作为灵魂对手的理智》——尽管他受到误导，把这种对立变成了创造性和分析性之间的一场宏大战役，但是关于概念性和推论性思想削弱了可感形象不言而喻的丰满这一基本观点仍然是正确的，至少在以诗意形象传递的事物的问题上是如此。

正是在这种传递基本的然而又是不可分割的总体性知觉即对于存在的直觉的努力中，我们能够找到理解荒诞派戏剧贬低和解体语言的关键。因为，如果说从对于存在的总体直觉到一系列合乎逻辑的历时的概念思想的转译剥夺了这种总体直觉的原始复杂性和诗意的真实，那么艺术家试图寻找种种方法来遏止推论性话语和逻辑的这种影响则是可以理解的。在这里存在着诗歌与散文之间的主要差别：诗歌是含糊的和联想的，努力接近完全非概念性的音乐语言。荒诞派戏剧在把这种同样具有诗意的努力贯彻到舞台的具体形象中去的时候，在摒弃逻辑性的推论性的思想和语言方面可以比纯粹的诗歌走得更远。舞台是一种多维度的媒介；它允许同时使用视觉形象、动作、灯光和语言。因此，它适合于传递由所有这些成分对应性相互作用构成的复杂形象。

在"文学的"戏剧中，语言仍然是支配性的成分。在反文学的马戏或者杂耍的戏剧中，语言被减低到了非常次要的地位。荒诞派戏剧重新获得了把语言仅仅作为它的多维度诗意形象的成分之一进行使用的自由，语言有时是支配性的，有时被淹没其中。通过把一个场景中的语言与动作进行对照，通过把语言变成为毫无意义的喋喋不休，或者通过为了联想或者谐音而抛弃推论性的逻辑，荒诞派戏剧开启了一个新的
406 舞台维度。

在贬低语言的方面，荒诞派戏剧与我们时代的潮流一致。正如乔治·斯坦纳在题为《撤离词语》的两次广播讲话中所指出的，贬低语言不仅是当代诗歌或者哲学思想发展的特点，而且是现代数学和自然科学发展的特点。斯坦纳说，"断言现在的许多真实开始于语言之外，这并不是悖论。……有意义经验的广大领域现在都属于非词语的语言，诸如数学、公式，以及合乎逻辑的象征主义。其他则属于'反语言'，诸如非写实艺术或者无调性音乐的实践。词语的世界已经大为缩小了。"另外，在数学和象征逻辑的领域放弃把语言作为最佳表意工具的做法，是与公众对于语言实际有用性信念的降低携手并进的。语言越来越多

地作为真实的对立面出现。已经极大地影响了当代公众思维的各种思想潮流都显示了这种倾向。

以马克思主义为例。它对于表面的社会关系和这些关系后面的社会真实进行了区分。从客观上看,一个雇主被看做是工人阶级的剥削者,因此也是工人阶级的敌人。如果一个雇主对一个工人说,"我同情你的观点,"他自己可能相信他所说的话,但是从客观上看,他的话没有意义。无论他怎么强调他对于工人的同情,他仍然是工人的敌人。在这里,语言属于纯粹主观性的领域,因此缺乏客观真实性。

这同样适用于现代深层心理学和心理分析方面。今天的每个孩子都知道,在意识所想到的和说出的,与所说出的词语后面的心理真实之
间,存在着巨大的差别。一个儿子告诉他父亲说,他热爱和尊重他,从 407
客观上说,事实上他对于父亲必定充满了俄迪浦斯式的仇恨。他也许不知道这一点,但是他的意思和他所说的正相反。潜意识比有意识说出的话语内容的真实性更高。

语言的相对化、贬值和批判也是当代哲学中的压倒性潮流,例如维特根斯坦思想发展最后一个阶段的观点,他认为哲学家应该努力把思想从语法的程式和规则中摆脱出来,这些程式和规则一直被误以为是逻辑的规则了。

> "一幅图画令我们瞩目。我们无法离开它,因为它存在于我们的语言中,而语言似乎不断地向我们坚定地重复它。……我们的调查研究从何处取得它的重要性呢?因为它似乎只是摧毁了一切有趣的东西;也就是说,一切伟大和重要的东西(仿佛是所有的建筑,最后只剩下断壁残垣。)我们所摧毁的不过是纸牌搭成的房子,我们清理出来的是房子所在的语言的地基。"

通过对语言进行严厉批判,维特根斯坦的追随者们宣布,大量的陈述范畴是没有客观意义的。维特根斯坦的"词语游戏"与荒诞派戏剧有许多共同之处。

但是,比起这些马克思主义、心理学和哲学思想中的潮流更加有意义的,是普通人的平凡世界中的时代潮流。由于受到大众传媒、报纸和

广告的持续不断和冷酷无情的喋喋不休的轰击，普通人越来越怀疑他
所接受的语言。极权主义国家的人们完全了解，他们所听到的大部分
408 东西都是空洞的，没有真实意义。他们变得善于领会言下之意；也就是
说，猜测语言所掩盖的真实而不是所揭示的东西。在西方，委婉说法和
拐弯抹角充斥着报纸，或者在讲坛上空回响。广告不断地使用最高级
词语，从而把语言贬低到了这种地步，即人们普遍接受的至理名言是，
人们在广告牌或者杂志广告彩页上面看到的大多数词语都是没有意义
的，与电视广告中音韵铿锵而又没有什么意义的话语一样。语言和真
实之间产生了鸿沟。

除了在大众传播洪流中语言的普遍贬值之外，生活中日益增长的专门化也在越来越多的问题上使得思想的交流更加困难，这是因为不同生活领域的成员已经发展出各自的专门化术语。正如尤涅斯库在总结和发挥安托南·阿尔托的观点时所指出的：

> “由于我们的知识越来越与生活脱节，因此我们的文化不再包括我们自己（或者说只包括我们的一个次要部分），这是因为我们的文化形成了一个‘社会’语境，我们没有被整合在其中。因此，问题就变成了要使我们的生活与我们的文化重新建立接触，使它重新变成一种活的文化。要达到这一点，我们就首先得去掉‘对于白纸黑字写下来的东西的尊重’……打破我们的语言，以便能够把它重新组合起来，重建与‘绝对’，或者按照我喜欢的说法，与‘多重真实’的接触；重要的是‘重新使得人们看到他们自己的真实面目’。”

这就是为什么在荒诞派戏剧中人际之间的交流常常被表现成为一
种分崩离析的状态。这仅仅是事情的存在状态的一种嘲讽性放大。在
一个大众传媒的时代里，语言泛滥成灾。必须使它得到控制，回到正常
409 功能——表达真实内容，而不是进行掩饰。但要做到这点，人就必须恢
复对于作为交流手段的口头或者书面词语的尊重，而统治人们思想的
陈词滥调（例如在爱德华·李尔的五行打油诗中或者汉普蒂·邓普蒂
的世界中的情况）必须由为思想服务的鲜活语言来替代。反过来说，要

做到这一点，就必须认识和重视逻辑的和推论的语言的限度，认可诗意语言的使用。

荒诞派戏剧家表达自己对于我们这个分崩离析的社会的批判——很大程度上是本能性的和非有意的——所使用的手段就是突然使观众面对一个疯狂世界的怪诞放大和变形的图画。这是一种电击疗法，它能够获得布莱希特在理论上提出但是在实践上没有能够做到的“间离效果”——阻止观众与舞台上的人物认同（这是传统戏剧的一种古老而又十分有效的方法），代之以一种批判态度。

如果我们与剧中主要人物认同，那么我们就会自动接受他的观点，通过他的眼睛来看待这个世界，怀有他的情感。布莱希特从一种教育性的社会主义戏剧的立场强调说，演员和观众之间的这种由来已久的联系必须打破。如果使得观众接受了剧中人物的观点，那么如何能够使得他们批判地看待人物的行为呢？因此，布莱希特在自己的马克思主义阶段中试图引入若干方法，意在打破这个魔圈。然而，他始终没有能够完全实现他的目标。尽管引入了歌唱、标语、非再现性的布景以及其他阻止手法，观众继续与布莱希特成功塑造出来的人物认同，因此时常容易失去布莱希特想要他们持有的批判态度。戏剧的古老魔法过于强大；出自人性基本心理特点的认同力量是压倒性的。如果我们看见 410
大胆妈妈为他的儿子而哭泣，我们不可避免地感到她的悲伤，因此无法因为她认为战争是一种生意而谴责她，虽然正是战争导致了她失掉了儿子。舞台上的人物塑造得越精细，这种认同过程就越不可避免。

另一方面，在荒诞派戏剧中，观众面对着动机和行为几乎都不可理解的人物。对于这种人物，几乎不可能与之认同；他们的行动和本性越神秘，越不具有人性，就越不容易使得观众从他们的视角来看待世界。观众不能认同的人物不可避免地是喜剧性的。如果我们与失去了裤子的闹剧人物认同，我们就会感到尴尬和羞耻。但是，如果我们的认同倾向由于这个人物塑造得过于怪诞而被阻止，那么我们将会嘲笑他的困境。我们从外部看待他身上发生的事情，而不是从他自己的观点。由于荒诞派戏剧中动机的不可理解性，人物行为时常不加解释，具有神秘性，因此有效地阻止了认同，这样，尽管主题是阴沉、狂暴和苦涩的，这种戏剧还是一种喜剧性的戏剧。这就是为什么荒诞派戏剧超越了喜剧和悲剧的范畴，把笑声与恐惧结合到了一起。

但是，由于它的本性，荒诞派戏剧不能激发布莱希特想要的那种冷静社会批判的深思熟虑态度。它没有给予观众成套的社会事实和政治行为的范例。它表现给观众的是一幅分崩离析世界的图画，这个世界已经失去了它的结合原则、意义和目的——一个荒诞的世界。观众困
411 惑地面对着这个真正异化了的世界，他们将会得出什么结论呢？这个世界由于失去理性原则，已经真的疯了。

这里我们正面遇到了荒诞派戏剧的效果这个中心问题，它的美学有效性和合法性的问题。一个经验的事实是，这种戏剧抛弃了大多数公认的戏剧法则，它的最佳作品作为戏剧还是很有效果的——成为荒诞派戏剧作品的程式。但是这种程式是如何起作用的呢？在某种程度上，答案已经在前面叙述的喜剧性和闹剧性效果中给出了。我们以冷静、批判和不与认同的眼光来看待的人物的种种不幸都成了滑稽的。以疯疯癫癫方式行动的滑稽人物在马戏、杂耍和戏剧中总是嘲笑的对象。但是这种喜剧人物总是出现在合理的框架内，由观众能够认同的正面人物衬托。在荒诞派戏剧中，整个情节都是神秘的，没有动机的，乍看起来全是胡闹。

在布莱希特的戏剧中，间离效果意在激发观众的批判的、理智的态度。荒诞派戏剧诉诸于观众心灵的更深层次。它激发心理力量，释放和解除隐藏的恐惧和受压抑的侵犯性，最主要的是，通过使得观众面对一幅分崩离析的图画，它在每个个别观众思想中发动了各种整合力量的活跃过程。

正如伊娃·梅特曼在她关于贝克特的著名文章中所说的：

> “在宗教控制的时代里，戏剧艺术把人表现成为受到原型力量保护、指导、有时是惩罚的，但在其他时代，它表现的是可见的确实的世界，人在其中经历他的命运，这个世界上弥漫着人不可见和不确实的存在的邪恶本质。在当代戏剧中，出现了新的第三种倾向，不是把人放在一个投射进神圣或者邪恶力量的世界上，而是单独待着。这种新型戏剧迫使观众离开他们所熟悉的倾向。它在戏剧
> 412 与观众之间创造出一个真空，这样观众就被迫亲身体验某种事情，而不论它是对于原型力量的觉察的重新觉醒

呢还是自我的重新定向，或者二者都是……”

人不必是容格主义者或者使用容格的范畴就能够看出这一诊断结论的力量。处于日常生活中的人们面对着一个被劈成一系列互不相关的碎片并且丧失了意义的世界，但是他们不再能够觉察事物的这种状态以及这种状态对于他们个性产生的分崩离析效果，现在他们被放在了这个精神病世界的升华再现图画面前。“在舞台上所表现的东西与观看者之间的真空是如此的令人难以忍受，以至于观看者不是拒绝和离开，就是被卷入戏剧的谜团中，这个谜团不会使他想起他在这个世界上的目的，也不会使他想起对这个世界做出什么反应。”一旦卷入戏剧的这种神秘中，观看者就被迫与自己的体验达成妥协。舞台提供给他许多互不相关的线索，他得把它们编织成为具有意义的图形。观看者以这种方式被迫进行创造性的努力，进行释义和整合。时代已经脱节；荒诞派戏剧的观众被迫重整乾坤，或不如说，使得观众看出世界已经变得荒诞，而承认这一事实就是在与现实妥协方面迈出了第一步。

时代的疯狂完全在于大量相互冲突的信念和观点的并肩存在——例如一方面是传统道德，另一方面是广告价值；科学与宗教的相互矛盾的主张；或者所有派别都大声疾呼为普遍利益而奋斗，事实上却又各自追求非常狭隘和自私的特殊目的。在报纸的每一页上，普通人都面对着各种不同的和相互冲突的价值模式。毫不奇怪，这样一个时代的艺 413
术表现出明显的精神病症状。但是，正如容格在一篇关于乔伊斯《尤利西斯》的论文中所指出的，这不是艺术家患上了精神病：“精神病的医学描述仅仅是个比喻，因为精神病人显然也有这种相同的倾向，即把现实作为陌生的东西加以对待，或者换句话说，使他自己脱离现实。在现代艺术家中，这种倾向不是由个别人身上的疾病引起的，而是我们时代的特征。”

从似乎没有意义而且破碎的行为中寻找意义，承认现代世界已经失去了统一原则这一事实就是它令人困惑和毁灭灵魂的根源，这种作法远不止是一种理智活动；它还具有治疗效果。古希腊悲剧使观看者认识到在命运的力量和神的意志面前，人绝望而英勇的姿态——这对于他们具有一种升华作用，使他们能够更好地面对自己的时代。荒诞派戏剧使观看者面对人的疯狂处境，使他能够看见他处境的全部严峻

和绝望。消除了幻觉和隐隐约约的恐惧和焦虑之感，观看者能够意识清醒地面对他的处境，而不是在委婉话语和乐观主义的幻想下面模糊地感觉他的处境。通过观看系统表现出来的他的幻想，他就能够从这些幻想中解放自己。这是世界文学中所有大难临头时的幽默以及黑色幽默的本质，荒诞派戏剧则是其中一个最新的例子。表现出来的与现实显然不协调的幻想所造成的不安，在认识到世界的本质荒诞性后，通过解放的笑声而融化和消解。焦虑和沉溺于幻想的诱惑越大，这种治疗效果就越大——因此，《等待戈多》在圣昆丁监狱的演出格外成功。
414 对于囚犯来说，使他们在流浪汉们的悲喜剧处境中认识到他们自己等待奇迹是毫无希望的，这就是一种解脱。于是他们能够嘲笑流浪汉们——以及他们自己。

因为荒诞派戏剧所涉及的现实是一种以形象表达的心理现实，这些形象则是思想状态、恐惧、梦想、噩梦以及作者个性中的矛盾冲突的外在投射，所以这种戏剧所产生的戏剧张力基本上不同于下述戏剧创造的悬念，即这种戏剧主要关心通过一个叙事性情节的展开来揭示客观人物性格。发现、冲突和最后解决的模式反映的是这样一个世界的观点，在这个世界上，解决是可能的，这种观点基于客观现实具有可以认识和普遍接受的模式，因此这个客观现实可以理解，人存在的目的以及随之而来的行为法则能够从中推导出来。

甚至在最轻松愉快的客厅喜剧中也是如此，在这种喜剧中，情节在一个故意加以限制的世界观中进展——其中人物的惟一目的就是每个小伙子得到他心爱的姑娘。甚至在最黑暗的自然主义或者表现主义悲剧中，最后一幕总是能够使得观众在头脑中带着一种系统信息或者哲学回家：解决办法可能是悲哀的，但无论如何是理性归纳出来的结论。正如我在序言中所指出的，这一点甚至适用于萨特或者加缪的戏剧，它们也是基于一种关于人类存在荒诞性的哲学。甚至像《密室》、《魔鬼与上帝》和《卡列古拉》这样的戏剧也让观众带着理智归纳的哲学教导回家。

然而，荒诞派戏剧不是靠理性概念而是靠诗意形象来推进的，它既不在发现部分提出理性问题，也不提供可以归纳成为一个教训或者一
415 句格言的明确解决办法。许多荒诞派戏剧的作品都有一个循环的结构，结尾与开头完全一样；另外一些剧作仅仅通过原始处境强度的增加

来推进。因为荒诞派戏剧拒绝能够解释一切人类行为的动机的观念，拒绝人类性格基于一种不变本质的观念，所以它不可能把自己的效果建筑在悬念上；在其他戏剧程式中，悬念来自等待戏剧整体的解决，而戏剧整体的解决则基于一个问题的解决；这个问题则是在开场中明确定性的。在大多数戏剧程式中，观众不断问自己这样一个问题："下面要发生什么事情？"

在荒诞派戏剧中，观众面对着缺乏明显动机的行为和不断变动的人物，以及显然处于理性经验领域之外的事情。在这里，观众再一次问自己，"下面要发生什么事情？"但是随后什么事情都能够发生，因此问题的答案不能够按照下述一般可能性的法则得出，即动机和性格塑造正是在这种一般可能性的基础上保持不变贯穿全剧的。这里的相关问题并不是下面要发生什么，而是正在发生什么？戏剧行动表现什么？

这构成了一种不同的、但是决非不合法的戏剧悬念。不是提供给观看者一种解决办法，而是激发他系统地提出问题，如果他想要理解戏剧的意义的话。戏剧的总体行动不是像其他戏剧程式那样从甲点推进到乙点，而是逐渐建立起戏剧所要表达的诗意形象的复杂图像。观看者的悬念在于等待这种图像的逐渐完成，从而使他能够整体地看到这个形象。只有当这个形象完成——幕落之后——他才能够不仅探讨它的意义，而且更是探讨它的结构、质地和魅力。

肯定会有争议的是，这种新的悬念代表了一种更加高级的戏剧张 416
力，在观众中激发了一种更加令人满意的美学体验，因为它更加富于挑战性。当然，莎士比亚、易卜生和契诃夫的伟大戏剧的诗意品质总是提供给观众一种非常复杂的诗意联想和意义的图像；然而，无论表面上看动机显得多么简单，刻画人物时具有的深刻直觉、情节推进的多个层面以及真正诗意语言的复杂特点，结合成为一种图像，它超越了企图对于情节或者解决办法进行简单和理性的理解。像《哈姆雷特》或者《三姐妹》这种戏剧的悬念并不在于焦急地期待着戏剧如何结尾。它们的永恒活力和力量，在于它们所表现的人类状况的充满诗意和无限涵义形象的永不枯竭的品质。在像《哈姆雷特》这样的戏剧中，我们的确要问，"正在发生什么事情？"答案十分清楚，不只是一场激烈冲突或者一系列谋杀和剑斗。我们面对的是心理真实的投射，是隐藏在永恒神秘之中的人类原型。

荒诞派戏剧用以构成它的戏剧程式核心的正是这种成分（它并不声称达到了最伟大的戏剧家凭借他们的直觉和丰富的创造力已经达到的高度）。如果说尤涅斯库在试图追随他所属的传统的时候，挑选了理查二世的孤独和落魄的场景，那是因为这些场景是人的处境的那种诗意形象：

> “所有的人都在孤独中死去；所有的价值都被贬低成为一种可怜的状态：这就是莎士比亚告诉我的……也许莎士比亚想要讲述理查二世的故事：如果他仅仅讲述了这个‘另外一个人的故事’，它就不会打动我。但是理查二世的监狱不只是一个已经被历史的流逝带走的真实。它的墙壁依然矗立，清晰可见，而无数的哲学、无数的思
> 417 想却已经永远消失了。这个东西之所以能够天长地久，是因为这种语言是活的见证的语言，而不是推理和证明的语言。正是剧场给它提供了这种永恒的和鲜活的存在；毫无疑问，它与悲剧真实、即舞台真实的本质结构对应……这就是戏剧的原型、戏剧的本质、戏剧的语言的重大问题。”

正是这种舞台形象的语言体现了超越仅仅推论思想力量的真实，荒诞派戏剧把这种真实置于它创建一种新戏剧程式的努力的中心，让所有其他舞台技巧成分都从属于它。

但是，如果荒诞派戏剧注重舞台形象的力量，注重投射从潜意识深处提取的世界景象；如果它忽视戏剧的理性成分——佳构剧的高度完美的布局与反布局手法，能够按照现实本身进行衡量的对于现实的模仿，人物动机的巧妙安排……那么它怎么能够借助理性分析进行判断呢，它怎么能够按照客观合法的标准进行批评呢？如果它是作者幻想与情感的纯粹主观表达，公众怎么能够区分真正深刻的艺术作品与纯粹的冒牌货呢？

这些都是古老的问题，在现代艺术与文学发展过程的每个阶段上都被问及。对于已经看到专业批评家困惑地试图与以这种新程式创造的作品达成妥协的人来说，十分清楚，这些问题非常中肯——有些批评

家看不出毕加索比较严肃画作中“经典美”品质、有些戏剧批评家因为尤涅斯库或者贝克特的人物缺乏逼真性、或者违反了应该在客厅喜剧中出现的礼貌行为规则而否定他们。 418

但是所有艺术都是主观的，批评家据以评判成功或者失败的标准总是从被接受的和经验上成功的作品中归纳出来的。在像荒诞派戏剧这种情况下，我们就得分析作品本身，找出它们所表达的思想倾向和方式，以便获得它们艺术目的的概貌；因为荒诞派戏剧不是有意追求一种集体制作的纲领或者理论（就像浪漫主义运动那样）的产物，而是一些独立的作者在一个转折时期中对于一种普遍思想运动所固有的倾向不约而同地做出反应的产物。一旦我们获得了对于他们普遍倾向和目的的清晰概念，我们就能够对于他们是否达到了他们所设定的目标做出完全正确的判断。

因此，在本书中，如果我们确认，荒诞派戏剧本质上所关注的，是唤起具体的诗意形象，以便向公众传递其作者在面对人的处境时怀有的困惑之感，那么我们就必须根据这些作品在传递这种诗意和怪诞的、悲喜剧的恐怖的混合物所达到的成功程度，来判断它们是成功还是失败。而这又将取决于所唤起的诗意形象的品质与力量。

我们怎样评估一种诗意形象的品质或者这种形象组成的复杂图式呢？当然，就像在诗歌批评中，总是存在着对于某些联想的趣味或者个人反应的主观成分，但是整体来说，能够应用客观标准。这些标准建立在暗示力量、发明的首创性以及相关形象的心理真实等因素之上；建立在它们的深度和普遍性之上；建立在把它们转换成为舞台形象的技巧的等级之上。显而易见，像等待戈多的流浪汉、尤涅斯库杰作中堆积的椅子这些复杂形象，优于早期达达主义戏剧中比较幼稚的笑料，就像艾 419
略特的《四个四重奏》优于圣诞卡上的打油诗一样，其理由是不言而喻和纯粹客观的——更加复杂，更有深度，更为成功和持久的创新，更加伟大的技巧。阿达莫夫正确地把像《塔拉纳教授》这样一部戏剧置于相同题材的戏剧《重逢》之上，这是因为前者出自一个真实的梦境形象，而后者则是人为编造的。这里的标准就是心理的真实性，即使我们没有作者自己那么明确，我们也能够从对于其形象的分析中得出结论说，《塔拉纳教授》的心理真实性更大，因而也更加可信。十分清楚，它与后面一部戏剧相比，更加有机，更少均匀对称，更少机械编造，但是紧张和

完整得多。

诸如深度、发明的独创性、心理真实这些判断的试金石，也许无法归纳成为量的项目，但是它们的客观性并不亚于用来区分一幅伦勃朗的作品和一幅风俗画作品、或者一首蒲柏的诗和一首塞特尔的诗的标准。

在荒诞派戏剧的范畴之内评估作品成功与否，当然存在可信的标准。要把这种戏剧程式的最佳作品放进整个戏剧艺术的普遍等级体系之中是更加困难的，虽然不是不可能的。拉斐尔是比勃鲁盖尔更加伟大的画家吗，米罗是比牟利罗更加伟大的画家吗？就像讨论抽象绘画或者荒诞派戏剧时常常发生的，因为这种表面看来不费力气的想像的产物缺乏创作一幅群像或者一部佳构剧所需要的勤奋努力和足智多谋，就对于它们是否能够拥有艺术作品的头衔进行争议，这显然是没有意义的，应该驳斥某些此类流行的错误观念。

420 说构建一个理性情节远比创造一部荒诞派戏剧的非理性形象更加困难，这是不正确的，就像说任何孩子都能够画得和克利或者毕加索同样好一样不正确。在艺术上和戏剧上可信的胡说八道和纯粹胡说八道之间，存在着巨大差异。任何一个严肃认真地试写胡说八道诗歌或者编写胡说八道戏剧的人都会确认这种说法的真实性。在构建一个现实主义情节的时候，就像按照模特画像一样，总有现实本身和作家自己的经验和观察存在着，可供借鉴——一些他了解的人物，一些他见证的事情。另一方面，以一种完全自由发明的媒介进行写作，则需要创造自然中没有对应物的形象和处境的能力，同时还要建立一个它自己的世界，有它自己的内在逻辑和一致性，并使观众能够迅速加以接受。仅仅把不协调的东西凑在一起只能产生平庸之感。企图以这种媒介写作，只是把他头脑中想到的东西记录下来的人将会发现，所设想的自发创造的灵感飞翔从未离开地面，它们只是一些不连贯的现实的碎片，没有成为可信的有想像力的整体。荒诞派戏剧不成功的实例也像不成功的抽象绘画一样，通常具有这样一些特点，即它们显然带有构成它们的现实碎片的标记。它们没有经历某种巨变，只有通过这种巨变，缺乏逻辑性和逼真性的负面品质才能成为一个新世界的正面品质，在这个新世界里，想像具有了自己的意义。

这里，我们有了荒诞派戏剧成功的标志。只有当艺术作品的创造

出于深刻体验的情感深层，只有当它反映了作者潜意识中真正的执迷、梦境和可信形象，这种作品才能具有真实的品质，具有迅速被普遍接受的而不是纯粹个人的可信性，这种可信性把诗人的想像与精神病人的 421
胡思乱想区分开来了。这种想像的深刻和统一的品质能够立刻看出，并非花招能够办到。在这里，也像在再现性艺术或者戏剧中一样，无论技巧多么高明，如何巧妙，都不能掩盖作品内部的贫乏。

要写一部结构精巧的问题剧或者诙谐的风俗喜剧可能更加费力，或者需要更加足智多谋或者聪明才智。另一方面，要创造一个有关人的处境的普遍可信的诗意形象，则需要异常深刻的感觉和强烈的情感，一种更高级的真正创造性的想像——简而言之，灵感。一个广泛而平庸的谬见是，把艺术成就的等级体系仅仅建立在创作过程的困难或者辛劳上面。如果说一开始就按照价值尺度来讨论作品地位并非没有意义的话，那么这种尺度只能建立在品质、普遍可信性、作品本身的想像和洞察力的深度上面，而无论作品是多年耕耘还是灵感一闪的产物。

荒诞派戏剧成就的标准不仅在于其创新的品质，所唤起的诗意形象的复杂性，以及结合和维系这些形象的技巧，甚至更本质地在于，这些形象所体现的想像的现实性和真实性。因为荒诞派戏剧的所有创新自由和自发性都与传递一种存在体验有关，而在这样做的时候，它在揭示人的状况的真实性方面试图做到毫不妥协地真诚和无畏。

从这样一种考虑出发，我们就能够解决“现实主义”戏剧和荒诞派戏剧之间的争议。肯尼斯·泰南在他与尤涅斯库的论争中正确地争辩说，他希望艺术家所传递的东西是真实的。但是尤涅斯库强调他所关 422
心的是传递他的个人想像，这与泰南的前提毫无冲突。尤涅斯库也努力讲述真实——关于他对于人状态的直觉的真实。真实地探索心理的、内在的现实，其真实性决不比探索外部客观现实更少。的确，想像的现实比任何对于客观现实的描写更加直接、更加接近于体验的核心。一幅凡高画的向日葵，与植物学教科书上的向日葵图画相比，是否更加不真实，更加缺少客观真实性呢？在某些意义上也许是这样，但是在另外一些意义上肯定不是这样。而且即使凡高画的向日葵花瓣的数目是错误的，他的绘画仍然比起任何科学插图来说具有更高的真实性与现实性。

想像和知觉的现实也和数量上可以核实的外在现实一样真实。自

称是客观现实的戏剧与自称是主观现实的戏剧之间并没有真正的冲突。二者同样是现实主义的——但是关心的是非常复杂的现实的不同方面。

这也就消除了一种具有意识形态和政治倾向的戏剧与似乎反政治和反意识形态的荒诞派戏剧之间的表面冲突。一部主题剧，比如说是关于死刑这样一个重大主题的，将会表现一系列论据和细节来说明案情。如果所表现的细节是真实的，那么该剧将是令人信服的。如果细节是显然有偏见和编造的，那么该剧将会失败。但是对于该剧真实性的检验最终必然在于它传递剧中人物体验的真实性的能力。在这里，对于其真实性和现实主义的检验最终与其内在现实符合。无论该剧的统计数字和描写细节多么正确，它的戏剧真实性将取决于作者传递受害者对于死亡的恐惧和他的困境现实的能力。在这里，同样，对于真实
423 性的检验在于创造能力，即作者的诗意想像力。这正是我们判断一部与社会现实无关的戏剧的全部主观创造的真实性的标准。

矛盾不存在于现实主义的和非现实主义的、客观的和主观的戏剧之间，而只存在于诗意想像、诗意真实、富于想像力的现实和枯燥、机械、没有活力、缺乏诗意真实性的作品之间。像布莱希特这样一位伟大诗人所写的主题剧是与尤涅斯库的《椅子》对于个人梦魇的探索一样真实的。成为悖论的是，布莱希特的某些戏剧的诗意真实比其主题更加强烈，但是这些戏剧也许在政治上并没有尤涅斯库那部戏剧有效，那部戏剧的确攻击了上流社会和市民阶级交谈的荒诞性。

在讨论人的终极状况的时候，试图以通过鲜活体验来传递形而上真实的方式，而不是以理智理解的方式，荒诞派戏剧触及到了宗教领域。在概念领域内知道某事确是事实，与把此事作为鲜活现实加以体验之间，存在巨大差异。所有伟大宗教的标志就是，它们不仅拥有能够通过宇宙论的知识或者伦理法则的形式进行传授的大量知识，而且它们能够以仪式的鲜活的、反复出现的诗意形象传递这种教义体系的本质。上述后一方面响应着所有人类的深刻内心需要，它的丧失，使得宗教的衰落在我们的文明中留下了可以深切感到的缺陷。在科学方法中，我们至少拥有一种大致完整的哲学，但是我们缺乏手段，不能把它变成一种鲜活现实、变成一种对于人生的集中体验。这就是为什么剧院这个人们聚集起来体验诗意的或者艺术的顿悟的地方，在许多方面

承担了替代教堂的作用。因此，极权主义非常重视剧院，他们充分认识到了必须把他们的教义变成其追随者们面前的生动可感的现实。 424

乍看起来有些矛盾的是，可以把荒诞派戏剧看做是企图在科学态度的后面传递形而上的体验，同时通过完善它所表现的偏颇世界观、把它融入一种对于世界及其神秘的更加广泛的想像中，对它进行补充。

因为如果说荒诞派戏剧把世界表现为没有意义和缺乏统合原则的，那么它这样做仅仅是由于它所依据的，是这样一些哲学，这些哲学发端于下述观念，即人的思想能够把整个宇宙简约成为一种完全的、统一的、整体的体系。有些人不能接受这样一种看法，即认为无法知道这个世界为什么创造出来，人在其中担任什么角色，什么是正确行为什么是错误行为；对于这些人来说，一幅缺乏所有这些明确定义的宇宙图画似乎是没有意义和缺乏理智的，是悲剧性地荒诞的。然而，现代科学态度拒绝这样一种假设，即一种完全统一和简化的解释能够说明世界上所有的现象、目的和道德法则。通过试错方法——通过假设的建立、检验和摒弃——来对现实的有限区域进行缓慢痛苦的探索，科学方法乐于接受这样一种观点，即我们活着就必须认识到，在很长的时间里，也许永远，大量知识和经验处于我们能够掌握的范围之外；终极目的现在不能，还将永远不能得知；因此，我们必须接受这样一个事实，即早期的形而上学体系，无论是神学的、宗教的还是哲学的，它们企图解释的东西将是永远无法解释的。从这个观点出发，墨守那些提供了或者声称提供了对于世界以及人在其中地位的完全解释的思想体系，必然显得幼稚和不成熟，是离开现实进入幻想和自欺之中。

荒诞派戏剧表达了焦虑和绝望，这些焦虑和绝望源自这样一种认识，即人被无法穿透的黑暗包围，他永远不知道他的真实本性和目的， 425
没有人能够提供给他现成的行为规范。正如加缪在《西西弗斯神话》中所说的：

> “一个能够给出生活意义的上帝的肯定存在，其吸引力要比认为没有他的话人就可以为非作歹而不受惩罚的想法大得多。在这两者之间做出选择并不困难。但是并不存在选择，这就是痛苦产生的原因。”

但是，通过面对焦虑、绝望和缺乏神示选择的事实，焦虑和绝望能够得到克服。随着廉价解决办法的破灭和所怀有的幻想的消失而来的失落之感，只有在思想仍然抓住这些幻想不放的时候，才会造成痛苦。一旦放弃这些东西，我们就得根据新的处境重新调节自己，面对现实本身。因为我们身受其害的那些幻想使得我们越来越难以对付现实，所以失去这些幻想将会最终使人感到振奋。用贝克特喜欢引用的德谟克利特的话说，"没有什么比虚无更加真实的东西了。"

面对人的状况的局限性不仅是面对科学态度的哲学基础，而且也是一种深沉的神秘体验。正是对于这种不可言传性、这种空虚、这种作为宇宙根本的虚无的体验，形成了东方的以及基督教的神秘体验。老子说，"无名，天地之始；有名，万物之母"，基督徒圣约翰在谈到灵魂的直觉的时候说，"它完全无法理解上帝"，而梅斯特·埃克哈特则用下述
426 的话表达了同样的体验，"上帝是可怜、赤裸和空虚的，仿佛他不存在；他一无所有，不要，也不想要，什么也不干，什么也没有得到……上帝是空虚的，仿佛根本就不存在。"换句话说，使人面对着自己没有能力理解这个宇宙的意义的事实，使人认识到上帝的完全超验，他与我们能够用我们的感官理解的一切事物都不同的全部他性，伟大的神秘主义者们体验到了一种振奋和解放之感。这种振奋也出自于这样一种认识，即认知思维的语言与逻辑不能正确判断现实的终极性质。因此，像禅宗这样一种深刻的神秘哲学把它的基础放在了对于概念思维本身的拒绝之上：

> "否定现实就是承认它，
> 而承认虚无就是否定它。"

在西方国家最近兴起的对于禅宗的兴趣，表达了作为荒诞派戏剧成功原因的相同倾向——一种对于终极现实的关注和一种对于这种现实无法仅仅通过概念思想得到的认识。有人引用尤涅斯库说明在佛教禅宗的方法与荒诞派戏剧之间存在着相似性，事实上，禅宗大师的教导方法，他们在回答关于启蒙性质问题时采用的振聋发聩的方法，他们设置胡说八道问题的方法，非常类似于荒诞派戏剧的某些程序。

从这个角度看，语言和逻辑的废黜构成了对于现实基础的一种本

质上是神秘的态度，这种态度认为现实过于复杂、过于散乱、碎片过多，
无法通过有序的语法和概念性思想的分析方法进行令人信服的表达。 427
正如神秘主义者求助于诗意形象一样，荒诞派戏剧也是如此。但是如果荒诞派戏剧以神秘主义的方法和形象进行比喻的话，那么它如何能够同时表达怀疑主义，谦虚地拒绝提供对于绝对事物的解释呢？而这些东西正是科学态度的特点。

答案十分简单，在承认人的能力有限，不能在一个价值体系内理解所有现实，与承认在所有理性理解之外的神秘和不可言说的统一之间，没有矛盾；一旦体验到了这种统一，就会头脑清醒，精神振作，能够面对人的状态。事实上，这些是同一块钱币的两面——绝对他性的神秘存在和终极现实的不可言说，是人的感觉和智力有限这个理性认识在宗教上和诗意上的对应互补，后面一种认识使人通过试错方法缓慢探索世界。这两种态度是与思想体系基本冲突的，无论是宗教的还是意识形态的（例如马克思主义），这些思想体系声称提供了关于终极目的和日常行为的所有问题的答案。

理解以诗意形象进行思考与以概念思想进行思考同样正当合法，并且坚持明确承认每种方法各自的作用和可能性，这并不算是返回了非理性主义；相反，它开启了通向真正理性态度的道路。

最后，像荒诞派戏剧这样一种现象并不反映着绝望，或者返回黑暗的非理性力量，而是表达了现代人想要和他所生活的世界妥协的努力。这种努力企图使他面对真实的人的状况，使他摆脱注定不断造成判断失误和失望的幻觉。在我们的世界上存在着各种各样的压力，使人沉
醉不醒——利用大众娱乐、浅薄的物质满足、对于现实的虚假解释以及 428
廉价的意识形态——引诱人类接受信仰和道德确定性的丧失。在这条道路的尽头就是赫胥黎没有意义的快乐、机械的“美妙的新世界”。今天，当死亡和衰老日益被委婉语言和安慰性的谈话所掩盖，生活受到催眠性、机械化的庸俗大众消费窒息的威胁，使人面对他的真实处境的需要比起任何时候都大。因为人的尊严就在于他面对完全没有意义的现实的能力；没有恐惧、不抱幻想地自由地接受它——以及嘲笑它。

这就是荒诞派戏剧家们以其各自不同的、朴素无华和堂吉诃德式
的方式而献身的事业。 429

第九章　荒诞派之后

本书所讨论的主要戏剧家们出现在1940年代末和1950年代初的剧坛上；到了五十年代末和六十年代初，他们已经名成功就，对于年轻的戏剧家们发挥着相当大的影响。

到了六十年代中期，情况有了变化。荒诞派戏剧是否已经江河日下，成为昨日黄花了呢？

作为一种时尚，情况确实如此。无疑，任何一种新的方法都会在观众、批评家以及作家中产生一种时尚。在任何一个特定时刻，送达演出人和出版商手中的脚本都会带有流行时尚的标记。这并没有什么可耻：艺术运动和服装时尚一样，都是社会的机制之一，基本态度的变化通过这种社会机制展示它的全部序列。从某种观点看，每一种艺术运动或者风格都会在此时或者彼时成为流行时尚。如果它不过是如此，那么它将销声匿迹。但是，如果它具有真正的内容，如果它致力于扩大人的知觉，如果它创造出一种新的人性表达，如果它开辟了新的体验领域，那么它注定会被吸收进发展主流中去。这就是荒诞派戏剧的情况，它除了是一种时尚之外，无疑也是对于戏剧表达的持久语汇的真正贡献。

新的戏剧手法，新的语言、人物、情节和戏剧结构的方法，都是戏剧持久活力所需要的。悬念、震惊和困惑都属于舞台武器库中最强有力 430
的武器。但是这些手法越是令人震撼和惊奇，它们就越快地耗尽了自己。《等待戈多》第二场演出的观众不能完全获得其第一场演出的观众所获得的那么多的新奇之感，因为许多第二场的观众一定已经听说过该剧或者从报纸上读到了。（因此，自从剧院诞生以来，首演一直被认为是有些特别的。）因此，十分自然，荒诞派戏剧家的许多手法和创新不

再是震撼和惊奇的了。它们的确已经成为普通戏剧创作的日常语汇的组成部分了。如果一个像约翰·奥斯本这样的戏剧家通常是以相当与众不同的程式进行创作,十分自然地以梦境场景开始像《不可接受的证言》(1964 年)这样一部戏剧,没有一个观众会感到震撼或者惊奇,这说明了荒诞派戏剧家的发明创新已经融入戏剧技巧主流的程度。六十年代中期的戏剧家们是利用荒诞派戏剧家发展出来的戏剧语汇,六十年代中期的观众已经学会理解和接受这种语汇,就像他们学会对于布莱希特的叙事剧的戏剧语汇做出正确反应一样,而后者在早期也是不同寻常的和令人震惊的。

布莱希特式的戏剧旨在使得舞台成为进行社会研究与实验的讲坛,研究发展出来一套正当合法的新语汇,来表现我们世界的外在现实,也许比后自然主义戏剧的照相幻觉主义能够达到的更加有效;另一方面,荒诞派戏剧家发展出来一套语汇和一套舞台程式,能够把一种内
431 在心理现实、一种思想的内在景象置于舞台之上。对于体验梦境、白日梦、幻想、噩梦和幻觉的观众来说,这些东西是与任何外在现实一样,对于他们的生活来说是同样重大的、同样可怕的、同样明确的。探察他人梦境和幻想的运作,也和探察他人生活的外在情况一样,可以在情感上得到满足,令人兴奋,具有升华作用。

那么,后布莱希特的和后荒诞派的剧作家可以使用的是一套异常丰富的戏剧技巧语汇。他们能够自由地、分别地以及各种各样变化组合地运用这些手法,还有那些遗留给他们的其他传统戏剧程式。

因此,荒诞派戏剧远不是完结或者过去,而是被吸收进入传统的主流,正如我试图在本书中表明的,这个传统从来没有消失不见,而是在时机有利的时候,荒诞派戏剧在一个特殊的时刻以这个特殊的形式出现在传统中。

在荒诞派的知名大师中,贝克特、尤涅斯库和品特仍然活跃着,继续探索表达方式和内容的新领域。热奈保持沉默,阿达莫夫已经去世。要说 1950 年代以来出现的年轻一代戏剧家中有谁完全适合进入荒诞派戏剧这个范畴,相当困难;因为他们中几乎没有人没有受到布莱希特的理论或者实践的影响。在比如彼得·魏斯的《马拉/萨德》(1964 年)这部戏剧中,有相当微妙的间离效果,显然源于甚至超过了布莱希特:例如,精神病院中的一群病人上演一部历史剧,其中假定是浪漫爱情的

场面由一个性变态狂表演，人们不得不用冷水浇头才能使他镇静下来，这些都是布莱希特式间离表演方法的极端实例。但在同时，该剧运用 432
了疯子的幻想，它本质上是对于人的状况本身的比喻，同样，明显地受惠于贝克特、尤涅斯库和热奈。据说它的风格来源于阿尔托的残酷戏剧，这肯定是正确的。但是，阿尔托也是荒诞派戏剧灵感的主要来源之一。另外，在主题方面，《马拉/萨德》实际上主要表现的是布莱希特的和荒诞派的世界观之间的论争。社会革命者马拉相信，要使人变好，就不得不使用暴力，创造一个公正社会，哪怕通过恐怖；而萨德，这个更加残酷的虐待幻想的作者，他对于自己看得如此透彻，得出结论说，只有人面对着以个人为基础的他自己的残酷，因此看出他的天性是腐败的，这样一个非暴力的公正的社会才能建立起来；这就是反省的方式，是尤涅斯库的而不是布莱希特的方式。

像约翰·奥登这样一位主要戏剧家的作品同样显示了布莱希特风格和影响的痕迹，又结合了源自荒诞派戏剧的幻想和反省的成分。《教养院驴子》(1963 年)中把有罪的政客作为镇上的替罪羊加以驱逐的仪式具有热奈的味道，《阿姆斯特朗最后的晚安道别》(1965 年)中那棵吊着阿姆斯特朗尸体的树具有贝克特形象的朴素简洁，《推销员》中对于剧作家自己困境的幻想式处理表现出与尤涅斯库作品的许多有趣的相似之处。

同样表现出叙事剧和荒诞派戏剧成分这一特点的是爱德华·邦德的作品，他是另外一位英国主要的后荒诞派戏剧家。他的《李尔》(1971 年)具有布莱希特说教寓意剧那种史诗气势，但是，通过把李尔的思想具体化为陪伴他的死孩子来描写他的疯狂，具有荒诞派戏剧手法的明显标记。

汤姆·斯托帕德的剧作也明显表现出荒诞派戏剧的影响，尽管二 433
者在方法和所代表传统的其他方面存在着显著区别——他的戏剧属于英国高雅喜剧。《罗森克兰兹和吉尔登斯顿死了》(1966 年)使用了《等待戈多》的结构成分，而《跳跃者》(1972 年)直接演绎了《等待戈多》中著名台词："在坟墓旁，殡仪员脱下高礼帽，充当了最好的职业送葬人。"对此，阿尔奇这个人物，也就是该剧的作者，加上一句："轰隆，呼噜，谢谢你萨姆，"以这种方式，该剧结束了对于人生善恶问题的成功的和滑稽的荒诞派探讨。该剧受惠于塞缪尔·贝克特这一点是再清楚不过

了。

在美国，荒诞派戏剧家的普遍影响在年轻一代剧作家中佼佼者的作品中太明显了，比如最优秀的像伊斯雷尔·霍罗威茨或者萨姆·谢泼德。

在法国，罗曼·温加坦和罗兰·杜比兰——代表法国戏剧发展中一个相对平静时期的两位杰出剧作家——继续了这一传统，而在德语国家，能够看出奥地利先锋派运动也是源于贝克特、尤涅斯库和热奈的试验和创新。彼得·汉德克的戏剧《卡斯帕》(1968 年)是中欧对于我们时代戏剧的重大贡献之一，该剧是荒诞派戏剧家发起的语言批判的一个极端典型；沃尔夫冈·鲍尔在《魔幻的下午》(1968 年)和《变换》(1969 年)这样的戏剧中，把《等待戈多》的基本处境转换成为一种存在主义苦恼的怪诞讽刺化的自然主义背景；而托马斯·伯恩哈特的剧作明显地从贝克特那里继承了对于畸形、死亡和疾病的专注。

如果说荒诞派戏剧的某些方面就这样自然而然和不知不觉地渗入了主流传统之中，那么它的其他方面也造成了负面的和破坏的潮流，这
434 些潮流导致了这个传统本身的瓦解，因而被新的然而也是前所未闻的形式所取代。在荒诞派戏剧中，对于情节和人物等传统概念的拒绝，对于对话和语言本身的贬低，无疑已经扮演了这样一种角色，即帮助形成了更为激进的否定，或者创造出像事件剧这样一种超越戏剧本身的革命性的艺术概念。对于这些努力的正当合法性以及它们作为一种新艺术形式的萌芽的潜力作出判断还为时过早。但是，仅仅因为它们之中某些——决不是所有的——最初试验在实行中过于幼稚或者业余，就把它们随手抛弃，也会是愚蠢的。按照我的看法，在我们的时代，追求创新，追求新的方法和技巧，试验新的表达方式，根本不是颓废或者愚蠢地赶时髦，而是戏剧具有活力的表现，说明戏剧了解到在新的科学技术的影响下本身迅速变化的世界上，机会是无限的。在这种状况下，如果满足于返回过去的传统和标准，没有一种艺术能够生存，特别是戏剧，它是最具有社会性的艺术，最直接地回应着社会变化。荒诞派戏剧就是这种冲动的表达，它是对于我们时代文化与社会变化的反应。这就是为什么它不能也没有僵化成为另外一种死板程式，就是为什么在它背后的驱动力量在一种普罗透斯式变化多端的多种多样先锋派奋斗
435 中持续不断显示自己的原因。

索　引

（条目后面的数字为边码）